

**Cinematographica diversa, marginalia et curiosa:
Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete**

Heft 3, 2020

**Zu einer Kulturologie der Tiere.
Untersuchungen zu den Konzeptionen tierischer Akteure in der
Filmgeschichte**

von Hans J. Wulff

Westerkappeln: DerWulff.de 2020
Alle Rechte vorbehalten
ISSN: 2699-2981
Kontakt: hwulff@uos.de

Inhalt

3 / Tierbilder: Von der Präsenz des Kulturellen in den Filmen über Tiere und über ihre Kultivierung im Horizont des Erzählens

19 / Vom Tierhorror oder Ein Motivkomplex zwischen den Genres

Erstpublikation in: *Rabbit Eye*, 6, 2014, S. 120-140, URL: http://www.rabbiteye.de/2014/6/wulff_tierhorror.pdf.

Auch in: *pop-zeitschrift.de*, 5.12.1014, URL: <http://www.pop-zeitschrift.de/2014/12/15/vom-tierhorror-oder-ein-motivkomplex-zwischen-den-genresvon-hans-j-wulff15-12-2014/>.

37 / Summ summ summ: Der Sound des Todes

Bienenschwärme, Killerbienen und andere insektoide Schwarmwesen.

Ein Beitrag zur kulturellen Entomologie

Erstpublikation in: In: *Pop-Zeitschrift.de*, 11.11.2013, URL: <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/11/11/summ-summ-summ-der-sound-des-todesbienenschwarme-killerbienen-und-andere-insektoide-schwarmwesenvon-hans-jurgen-wulff11-11-2013/>.

51 / Filmbären: Bilder und Konzeptualisierungen des Bären im Film

Erstpublikation in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 9, 2016, S. 69-84, URL: http://www.rabbiteye.de/2016/9/wulff_filmbaeren.pdf.

62 / Oink! Oink! Die Schweine der Filmgeschichte

Erstpublikation in: In: *Augenblick*, 60, 2014, S. 7-25. Auch online in: *Pop-Zeitschrift*, 2017, URL: <http://www.pop-zeitschrift.de/2017/03/27/oink-oink-die-schweine-der-filmgeschichtevon-hans-j-wulff27-3-2017/>.

76 / Von Opfern, Spaßmachern, Heulern und Selkies: Robben und Seehunde im Film

Erstpublikation in: *KulturPoetik* 15,1, 2014, S. 29-49.

92 / Der tierische Freund im Film. Zwischen sozialem Alltag und Therapie:

Filmische Dramaturgien des Tiers als Freund und Helfer des Menschen

Erstpublikation in: *Sozialpsychiatrische Informationen* 49,2, 2019, S. 17-21.

103 / Wolf, böser

Erstpublikation in: *Der blaue Reiter*, 37, 2015, S. 83-86. Auch in: *Dr. B. Reiters Lexikon des philosophischen Alltags: Wesen von Alien bis Winnetou*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 152-158.

Tierbilder:

Von der Präsenz des Kulturellen in den Filmen über Tiere und über ihre Kultivierung im Horizont des Erzählens

§ 1: Von Politsatiren

Ich erinnere mich an eine rebellische Anekdote aus meiner Studentenzeit: Aus Protest gegen die festgelegten Mehrheitsverhältnisse im Senat hätten Studenten der Heidelberger Universität einen Dackel auf Platz 1 einer ihrer Listen gesetzt, der tatsächlich gewählt wurde und pünktlich zur konstituierenden Sitzung erschien. Aber war es in Heidelberg? Stimmt die Anekdote überhaupt?

Klar aber ist, worum es ging, ob die Geschichte stimmt oder nicht – um den Schein der Mitbestimmung, die Illusion gemeinsamen Arbeitens an der Universität, um die verlogene Vortäuschung einer Demokratisierung des akademischen Miteinander und die in Wahrheit stabilisierten Herrschaftsverhältnisse der autoritären Verfassung der Hochschule. Viel größer kann man Kritik kaum artikulieren, hier gewandelt in ein kabarettistisches Happening. Mittelbar handelt die Anekdote von einem verallgemeinerbaren *Anderen*, die den tierischen Kandidaten als Mitglied des Senats aus den Bedingungen aussondert, die erfüllt sein müssen, wenn man teilnehmen will.

Ich erinnere mich an eine Photomontage aus Kurt Tucholskys und John Heartfields Buch *Deutschland Deutschland über alles* [1], das unter der Überschrift „Tiere sehen dich an“ eine Reihe von Generalsköpfen der Kaiserzeit versammelt, acht ernste, männliche, selbstgewisse ältere Generäle, in Militariatracht, stolz Orden und Ritterkreuze präsentierend. Die Überschrift zitiert den Titel eines Erfolgsbuches von Paul Eipper, das kurz vorher erschienen war [2] und eine Eloge auf die Tiere im Zoo anstimmt (die genauen Auflagenhöhen des äußerst populären Buches waren nicht zu eruieren, aber es wurde mehrfach neu aufgelegt und noch 1962 vom Deutschen Taschenbuch-Verlag als Taschenbuch nachgedruckt). Das Bild, dem kein Text Tucholskys beigegeben war, erregte einen ganzen Sturm von Protesten von Konservativen, Nazis, Militaristen und anderen [3]. Tucholsky empfand das Bild als „zu grob“ [4]; gleichwohl erduldet er den Sturm gegen das Bild und das ganze Buch, nahm nie öffentlich Stellung. Interessant aber ist, dass er das „Animalische“ vor der allzu offenen Übertragung auf das Politische in Schutz nahm, nicht etwa, weil die Tiere schützenswert seien, sondern weil sie der kalten und zynischen Wesensart von Generälen wesensfremd seien.

Ich erinnere mich an eine dreiaktige *opéra-bouffe* von Jacques Offenbach aus dem Jahre 1860 (das Libretto schrieben Eugène Scribe und Henry Boisseaux): *Barkouf* [5]. Sie erzählt von einem Hund, der von einem Willkürherrscher als Gouverneur eingesetzt wird. Die Handlung spielt sicherlich in einem Operettenstaat in Indien; doch ist der satirische Angriff auf den autoritär agierenden Napoleon III. immer klar. Es war die Unterstützung Duc de Mornys, des Halbbruder des Kaisers, die die Aufführung des Stückes ermöglichte – natürlich war sie in den Blick der Zensur geraten. Der Hund als „guter Herrscher“ und Anführer einer Revolution (an deren Ende [bei einer Neuaufführung in Strasbourg 2017] Volk und Vieh auf Transparenten „liberté,

égalité, croquettes“ [„Freiheit, Gleichheit, Hundekuchen“] forderten): Auch Offenbach/Scribe übertragen das Animalische ins Politische und entziehen den politischen Akteuren symbolisch alle politischen Tugenden, Verantwortung, Weitsicht, demokratisches Mandat; aber sie gehen einen geradezu gegenläufigen Weg wie Heartfield oder die Studenten aus Heidelberg.

Und natürlich erinnere ich mich an den Anti-Vietnam-Kurzfilm *Rat Life and Diet in North America* (Kanada 1968, Joyce Wieland) über eine Gruppe von (von Wüstenrennmäusen gespielten) Ratten, die in den USA aus dem Gefängnis kommen und sich nach Kanada durchschlagen, an den langen Zeichentrickfilm *Watership Down* (*Unten am Fluss*, Großbritannien 1978, Martin Rosen) über eine Gruppe von jungen Kaninchen, die vor der drohenden Vernichtung durch Menschen in eine andere Landschaft fliehen – der symbolische Hintergrund des Völkermords war allen Zuschauern greifbar – und natürlich an *Animal Farm* (*Aufstand der Tiere*, Großbritannien 1954, John Halas) nach dem Roman von George Orwell, der von der Option des Diktatur-Werdens ursprünglich liberal-egalitärer Gesellschaften erzählte. Tiere als Figuren politischer Handlungsspiele, deren allegorischer Sinn gerade durch die Differenz der Tier-Figuren zu den eigentlich vermeinten Menschen kaum verdeckt war.

§ 2: Von Akteuren und Figuren

Die Duisburger Universität heißt heute – ganz der Tradition der Ehrwürdigkeit deutscher Universitäten verpflichtet – Gerhard-Mercator-Universität (bzw. nach der Zwangsvereinigung mit der Essener Hochschule: „Universität Duisburg-Essen“). Als 1992 nach einem Namen für die Duisburger Hochschule gesucht wurde, schlugen Studenten allen Ernstes vor, ihr den Namen „Horst-Schimanski-Gesamthochschule“ zu verleihen – nach dem Rollennamen eines Tatort-Kommissars. Nach dem Namen der Figur und nicht des Schauspielers, also nach Horst Schimanski und nicht Götz George!

Was sich hier wie eine Realsatire anhört, verweist dennoch auf eine Unterscheidung, die für ein Verständnis der Bedeutung der Tiere in der Welt des Films von entscheidender Bedeutung ist: die zwischen *Akteur* und *Figur*. (Und für das Verständnis von Filmen ganz allgemein: Es ist Jacques Tati, der agiert, und es ist Monsieur Hulot, den er spielt.) Man könnte einwenden, dass die Akteur-Figur-Unterscheidung für Tiere gar nicht greift, weil Tiere anders als Schauspieler kein Wissen über die Differenz von Ich und Rollen-Ich haben [6]. Dennoch treten Tiere im Film in eine Doppelidentität ein, allerdings nicht unter dem Aspekt der Qualität ihres Schauspiels, sondern weil sie in einen symbolischen Rahmen eintreten, in dem ihnen ungeachtet ihres Bewusstseins, eine Rolle zu spielen, der Status der Figur zuwächst.

Akteure sind in dieser Hinsicht Teil der normalen Alltagswelt, *Figuren* solche der Erzählung, der dargestellten Welt, des Dramas. „Lassie“ war zunächst eine rein literarische Figur, bevor er auch für den Film requiriert wurde [7]. Mit der Verfilmung wurde es nötig, einen Darsteller der Figur zu verpflichten: Es war ein Rüde namens „Pal“, dessen Besitzer Rudd Weatherwax ihn auch trainierte [8]. Zahlreiche andere Real-Collies in den Filmen und Serien, deren Folge immer noch nicht abgeschlossen ist, folgten als Lassie-Akteure. Für den Zuschauer ist die Vielheit der Lassie-Akteure aber ohne Belang, ihm steht eine Figur gegenüber, die in allen weiteren langen und kurzen Lassie-Filmen die gleiche „Lassie“ bleibt. Ein *Hund* nach der biologischen Gattung – die biologische Qualität des Akteurs ist wahrnehmbar und dem Zuschauer bewusst –, aber

eben auch eine *handelnde Figur*, die mit Qualitäten des Handelns (Überlegtheit, Planhaftigkeit, Adaption an die Umwelt u.ä.), vielleicht auch der sozialen Einbindung des Handelns (Bindung, Kooperativität, Verantwortung u.ä.) und einer eigenen Figuremotionalität (wie schon in *Lassie Come Come* mit der Liebe zu dem kleinen Jungen, dessen Vater den Hund weggegeben hatte) aufgerüstet ist.

Die Vielheit der Schauspieler-Hunde wird in der Rezeption der Fiktion zu einer einheitlichen Figur verschmolzen. Eine *Synthese*, die von der Verschiedenheit der Akteure absieht (selbst wenn der Zuschauer weiß, dass hier ein anderer Hund die gleiche Rolle spielt). Soll eine menschliche Figur von mehreren Schauspielern (oder von Doubeln) dargestellt werden, muss die Tatsache sorgfältig verborgen werden, weil die Fähigkeit, unterschiedliche menschliche Akteure unterscheiden zu können, wesentlich besser ausgebildet ist als die von tierischen. Und vielleicht ist auch die Bereitschaft, sich auf die Figurensynthese einzulassen, bei tierischen Akteuren höher als bei menschlichen.

Doch das ist nur das eine. Das andere, viel entscheidendere, ist die Tatsache, dass das Tier in einer Erzählung auch in einer Handlungswelt lebt und in dieser Welt selbst handelt. Man mag auch Tieren in der Realität Handlungsqualitäten zuschreiben – der Hund spielt, er freut sich, er sucht etwas, er ist eifersüchtig oder beleidigt –, doch gehört die Zuschreibung der Handlungsabsicht (oder allgemeiner: der *Intentionalität* seines Tuns) der Figur zu, weil sie sich verhalten kann, als würde ein menschlicher Schauspieler die Rolle spielen; der Figur, nicht dem Tier [9]! Ohne auf die Frage der inneren Beschreibung von „Intentionalität“ im allgemeinen eingehen zu wollen, so fällt in Inhaltsangaben von Filmen mit tierischen Protagonisten auf, dass immer auf eine funktionale „Gerichtetheit“ oder „Bezogenheit“ des Agierens der Tiere abgehoben, eine „Repräsentation“ oder „aboutness“ der gegebenen Handlungssituation behauptet wird, die das Tier mit einem zumindest rudimentären Bewusstsein aufrüstet [10].

Es geht fast immer um die Feststellung von *Um-zu-Relationen*: Das Tier „tut etwas“, um etwas anderes zu leisten (es bemüht sich, eine Tür zu öffnen, einen Eindringling zu verscheuchen oder in Schach zu halten, einen Schutzbefohlenen aus der Gefahrenzone zu bringen usw. usw.). Natürlich ist der Zuschauer gut beraten, den Zweck des tierischen Handelns und seine emotional-dramatischen Bedingungen zu konstruieren und nicht darüber nachzudenken, ob das Tier wirklich einen Handlungsplan entwerfen kann – weil er dann den Zusammenhang der Erzählung, die Geltung der sozialen Bindung der tierischen Figur an seinen menschlichen (und möglicherweise auch tierischen) Begleiter in Frage stellen müsste und aus der Illusionierung des dramatischen Geschehens überhaupt herausgeworfen würde.

§ 3: Von Helfern der Dramaturgie

Intentionalität kann sogar aus der dramatischen Struktur gewonnen werden: In der Screwball-Komödie *The Awful Truth* (*Die schreckliche Wahrheit*, USA 1937, Leo McCarey) stemmt sich eine Katze gegen die Tür, die die Schlafzimmer der beiden Protagonisten verbindet, und zögert so die finale Vereinigung des Paares hinaus – als wisse die (namenlose) Katze, dass sie die dramaturgische Aufgabe zu erfüllen habe, das Ende zu *retardieren*. Und auch die beiden Dobermänner, die in *Hopscotch* (*Agentenpoker*, USA 1980, Ronald Neame) einen CIA-Agenten daran hindern, die Flucht einer österreichischen Adeligen an seine Zentrale weiterzumelden, erfüllen

ihre Aufgabe nicht nur pünktlich, sondern auch mit einem für den Zuschauer zugänglichen Vergnügen.

Ein Forschungslabor, in dem ein Chemiker an einem Mittel arbeitet, das diejenigen jünger machen soll, die es einnehmen. Eine Reihe vergeblicher Versuche. Bei einem alten Schimpansen scheint das Mittel zu wirken, doch wurde der alte mit einem jungen Affen verwechselt. Der unbeachtete alte „Rudolf“ mischt diverse Flaschen und Behältnisse, die im Labor herumstehen, und versteckt seine Mischung im Wasserspender. Der Zuschauer versteht, dass damit der *plot point* überschritten ist, von dem an die Handlung in komische Anarchie übergehen kann: *Monkey Business* kündigt ihn ebenso an wie der deutsche Übersetzungstitel *Liebling, ich werde jünger* künden die radikale Infantilisierung der Figuren der Handlung an (USA 1952, Howard Hawks) [11]. Bemerkenswert ist die Nebenrolle der Schimpansen als Versuchstiere, ihre Rolle in der Vorbereitung des eigentlichen Wendepunkts: Das Ziel der Forschungen scheint erreicht – alle menschlichen Figuren regredieren zu albernen Kindern, verlieren Contenance und Verhaltenskontrolle; und doch ist es nicht erreicht, weil derjenige, der die Mixtur zurechtgemischt hatte, weder Plan noch Gedächtnis hat und seine Mischung keinesfalls noch einmal herstellen könnte. Aber erfüllt den Plan der Komödie, ist Instrument der Dramaturgie. In der in Paris spielenden Nachkriegskomödie *Das Geheimnis der roten Katze* (BRD 1948, Helmut Weiss) übernimmt es ein Äffchen (es war als Hobby einer Millionärsgattin zunächst in die erzählte Welt eingeführt worden), den Gaunern, die es auf einen riesigen Diamanten abgesehen haben, den Stein wieder abzujauchen und zu verstecken – nun kann die eigentliche Handlung beginnen, in der jeder jeden des Diebstahls verdächtigt, weil niemand den Affen als handelnde Figur bedenkt [12].

Manchmal sind es nur minimalste *metadramaturgische* Seitenbemerkungen, die Tieren überantwortet werden. Die muntere Westernparodie *North of Alaska (Land der tausend Abenteuer*, USA 1960, Henry Haphthaway) endet mit einer gewaltigen Schlammschlacht; ein Rückschnitt zeigt einen Seehund – nie zuvor gab es Seehunde im Film! –, der der Schlägerei zuschaut und sich sogar die Vorderflosse vor die Augen hält, als möchte er nicht weiter sehen, was die Männer einander antun. Ziegen, Enten, Gänse, Esel, Hunde und andere Tiere als unbeteiligte Zuschauer eines Geschehens, in dem Menschen sich ungehörig verhalten, Untersagtes tun oder sich einfach überraschend verhalten: Dann wird ihr Blick (und vor allem ihre Reaktion) zu einem Mittel der Inszenierung, die das Groteske, manchmal auch nur das Überraschende des Tuns der menschlichen Akteure herausheben [13].

Mehrere Musikszenen zeigen, wie tief Tiere in die szenischen Dramaturgien eingebunden sein können. Ein erstes Beispiel aus dem Musikfilm der 1950er: Als einer der Vagabunden in *Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt* (BRD 1953, Rudolf Schündler) die Trompete ausprobiert, kommen allerdings nur schiefe Töne heraus, die Lärm, aber nicht Musik sind; *reaction shots* auf eine Ziege, ein Schwein und einen Hund zeigen, dass selbst die Tiere unangenehm berührt sind. Schon dieses Beispiel ist interessant, weil die Tiere nicht nur eine in eine interaktive Beziehung zu den handelnden Menschen treten, sondern auch noch deren Handlungsprodukte kommentieren (was immer einen Lacher bringt). In dem schon mehrfach erwähnten Film *Bringing Up, Baby* (USA 1938, Howard Hawks) haben die beiden Protagonisten inzwischen den Pudel „George“ (er wurde von Skippy dargestellt, der in den Thin-Man-Filmen „Mr. Asta“ gespielt hatte) eingefangen, der Mann trägt ihn auf dem Arm; der Leopard hatte sich aufs Dach eines Psychiaters gerettet; Mann und Frau singen für den Leopard das Lied „I Can't Give You Anything but Love“, das ihn gewöhnlich anlockt – doch sie singen es in schauerlich-falscher Manier; der Leopard lässt sich nicht beeindrucken, sowohl Hund wie Raubkatze steigen mit eige-

nen Jaullauten in den Gesang ein (und der Psychiater, der das Geschehen beobachtet, hält die Singenden für verrückt).

Derartige *reaction shots* auf Tiere gehören einem Funktionskreis der *dramaturgischen Kommentierung* des dargestellten Geschehens an, die in sich bereits die Anlage zur Groteske enthält. Und die immer Anlass zum Lachen bietet. Tiere also als Jury, die menschliches Handeln beurteilt, als seien Tiere fähig, das Absonderliche eines Verhaltens, das Sensationelle oder Ästhetische selbst wahrzunehmen und darauf zu reagieren [14].

Anderen dramaturgischen Funktionen ist das Intentionale gänzlich entzogen. Erinnerung sei an Katzen, die der Ausgestaltung der Charaktere dienen. Wenn sie schnurrend und friedlich auf dem Schoß der Bösewichte liegen, scheinen sie die Entspannung und Friedfertigkeit der Figuren zu signalisieren, wie eine szenische Maske, die den Figuren übergestreift ist und die über die tatsächliche Ruchlosigkeit der Männer hinwegtäuschen, die die Tiere streicheln oder im Nacken kraulen. Berühmt ist die Katze mit dem Realnamen „Paul“ aus *The Godfather (Der Pate, USA 1972, Francis Ford Coppola)*, die auf dem Schoß des Mafia-Bosses Don Corleone (Marlon Brando) schnurrte; eigentlich war sie gar nicht vorgesehen, doch gab es im Studio eine Katze, die Mäuse fing und die Coppola dazu anregte, sie seiner Hauptfigur beizugeben. In ähnlicher Funktion hat Ernst Stavro Blofeld in *James Bonds Intimfeind*; er tauchte gleich in mehreren Bond-Filmen aus; am bekanntesten ist wohl seine Darstellung durch Donald Pleasance in *You Only Live Twice (Man lebt nur zweimal, Großbritannien 1967, Lewis Gilbert)* – mit einer träge schnurrenden weißen Perserkatze auf dem Schoß.

§ 4: Von Blicken

Der *Blickkontakt* ist eines der mächtigsten Instrumente der Interaktion. Das Gegenüber anzublicken und von ihm angeblickt zu werden: ein klares Signal des Kontaktes (und meist auch Bedingung gelingender *Vis-à-vis*-Interaktion). Darum auch ist Blickvermeidung ebenso signifikant wie das Erlangen kommunikativer und interaktiver Macht durch all zu intensives Fixieren des Anderen [15]. Und gerade darum ist er ein Thema, das den Kontakt zwischen tierischen und menschlichen Augenwesen als etwas eigenes, etwas anderes von einer allgemeinen Hypothese der zunächst egalitären Gleichordnung der Blickenden scheidet.

„Ich sehe die Tiere an!“, lautet das erste Kapitel in Paul Eippers Buch *Tiere sehen dich an* (Berlin: Reimer 1928) – ein eigenartiger Widerspruch! Tatsächlich handelt das Buch von Eippers Betrachtung von Tieren im Zoo. Und es erweist sich schnell als eine hemmungslose Ausbeutung der Tiere als Projektionsfläche eigenen Assoziierens. Da gibt es kein Interesse an der Beobachtung tierischen Verhaltens, schon gar nicht an ethologischer Durchdringung des Beobachteten! Und immer spürbar das Bemühen, dem Zuschauer eindringlich nahezu legen, dass Tierisches mit menschlichen Beschreibungskategorien zu erfassen sei. Über einen Elefanten, der in seinem Gehege ausgiebig mit Wasser bespritzt wird, heißt es: „Jetzt lachte er vor Vergnügen; ja wohl, ein Elefant kann das!“ [16]. Keinerlei Nachdenken darüber, ob dem lachenden Menschen auch ein *animal ridens* zur Seite gestellt wird, keine Reflektion über das Lachen!

Eippers eigentliche Basis ist die Annahme, dass es keine Rangordnung der Natur gebe, die den Menschen vor die anderen Lebewesen ordne. Mit „Demut und Andacht“ [17] verschwinden danach alle Rangordnungen, überall herrscht „die gleiche Schöpfungskraft“, die den Betrachten-

den ergreift [18]. Und überall spiegelt sich die Erfahrung, Teil der Schöpfung zu sein, selbst dann, wenn es gar nicht Tiere sind, die man betrachtet – konsequent heißt das letzte Kapitel des Buches „Wolkentiere“ [19] und erzählt von einer rauschhaften Vertiefung in die Tagträumereien, deren Objekt manchmal und sogar die Wolken sein können. Eipper geht noch weiter, arbeitet imaginativ das Jaulen eines Hundes in der Nacht zur Wiederkehr eines toten Tieres aus („Der tote Hund geht um, der Erschossene...“, heißt es im Text [20]) – die Übergänge in eine phantastische Romantik werden greifbar, die die Handlungswelt als subjektive Projektion modelliert und so von der Mensch-Tier-Differenz weitestgehend abstrahiert.

Den nachgerade gegenläufigen Weg des Verständnisses des Tierblicks schlägt John Berger in seinem Essay „Warum sehen wir Tiere an?“ [21] vor: Weil die Tiere in der Alltagswelt der meisten Menschen nur noch in den domestizierten Arealen von literarischen Beschreibungen und photographischen und filmischen Darstellungen, der Ausstellung von Tieren in Zoos und ihrer Nachbildung als Kinderspielzeuge präsent seien, also in Form von Tier-Surrogaten, lohne es, sie anzuschauen. Grundlegend sei dabei das Erlebnis der Differenz des Humanen und des Animalischen. Auch wenn der Blick, den Tiere dem Betrachter anbieten (Tiere sehen dich an! – Eipper benennt ja einen wirklichen physisch-physiognomischen Blickkontakt!), dem menschlichen Betrachter vertraut erscheint, so bleibt doch die Nicht-Menschlichkeit des Kontaktes erhalten. In Bergers Worten: „Auf Grund dieser Parallelität [des Blickaustauschs von Tier und Betrachter] bieten die Tiere dem Menschen eine Gesellschaft an, die sich gänzlich von der menschlichen unterscheidet. Sie ist deshalb anders, weil sie der Einsamkeit des Menschen als Gattung angeboten wird“ [22] – weil es dem Menschen im Grunde völlig gleichgültig sei, dass ein Tier prinzipiell selbst beobachten und daher seinen Blick erwidern könne [23]. Er bleibt in der dispositiven Ordnung des Betrachtens stehen, in der das Gesehene als Objekt des Sehens konstituiert wird. Die Mensch-Tier-Differenz bleibt erhalten, auch wenn der Blick (von der Leinwand zum Zuschauer insbesondere) eine viel größere symbiotische Nähe der beiden Beteiligten suggeriert.

§ 5: Von Gefangenschaften und Befreiungen

Leben in Gefangenschaft ist der Entzug einer Elementarqualität dessen, was wir als „Freiheit“ ansehen. Man kann körperlich gefangen sein in Lagern oder Gefängnissen; aber man kann auch gefangen sein in Routinen des Alltags und irgendwann als zwanghaft empfundenen Lebensverhältnissen, die es aufzulösen gilt (wenn es denn möglich ist). *Reale und symbolische Einkerkierung* – beides ist mit den Insignien von *Freiheitsverlust* belegt. Das gilt auch für Tiere. Die auf engstem Raum zusammengepferchten Schweine in einer Zuchtanstalt, die Milchkühe in fabrikhallengroßen Ställen, Kaninchen in engen mehrstöckig aufgeschichteten Ställen; und selbst Vögel in schmucken Vogelbauern oder Fische in Aquarien: gefangene Tiere, wohin man blickt. Auch im Film.

Ist ein Tier gefährlich, ist man froh, wenn es gefangen ist. Geraten gefährliche Tiere in die Nähe menschlicher Behausungen, sind sie eine Gefahr für die Anwohner. Dann müssen sie vielleicht sogar erschossen werden. Eine ganze Myriade von Filmen handelt von Gefahrentieren und deren Beseitigung. Der „Problembär“ Bruno, der aus Italien ins deutsch-österreichische Grenzgebiet wanderte, löste eine wahre Hysterie aus; er wurde am Ende erschossen (im der Komödie *Der Bär ist los! Die Geschichte von Bruno* [BRD/Österreich 2008, Xaver Schwarzenberger] wird sein Tod am Ende nur fingiert – als Finale einer Satire auf die nervösen Überreaktio-

nen von Verwaltung und Bevölkerung und gleichzeitig auf die unüberbrückbar scheinende Entfremdung von Zivilisation und Natur).

Ist ein Tier aber in Gefangenschaft und wird es noch dazu schlecht behandelt, stellt sich der Zuschauer fast einer Regel folgend auf die Seite der Tiere – das gehört zur moralischen Substanz derartiger Geschichten. Der Freizügigkeit der Bewegung beraubt, ohne Recht auf eigenes Empfinden, unter manchmal brutaler Herrschaft, vielleicht mit dem Tode bedroht: Gefangenschaft dieser rigorosen Art nehmen der Figur jegliche Handlungsfreiheit, ja: kündigen die Option auf Subjekt-Sein auf [24].

Wenige Filme handeln nun aber vom *Ausbruch* der Gefangenen. Und fast immer enden sie mit einer fatalen Wendung. *Tyke Elephant Outlaw* (*Tyke*, USA 2015, Susan Lambert) erzählt das Schicksal eines afrikanischen Elefanten, das als Baby Mitte der 1970er nach Hawaii kam und dort 20 Jahre unter erschreckenden Bedingungen als Zirkuselefant arbeiten musste; 1994 attackierte sie während einer Vorstellung ihren Pfleger und ihren Trainer, der an seinen Verletzungen stark; danach brach sie aus dem Zirkus aus und wurde mit 86 Schüssen auf offener Straße unter den neugierigen Blicken zahlreicher Schaulustiger und der Medien erschossen [25]. Auch die beiden Hunde, denen in *The Plague Dogs* (*Die Hunde sind los*, Großbritannien 1982, Martin Rosen) die Flucht aus einem Forschungsinstitut im englischen Lake District gelingt, genießen die ausschließliche Sympathie der Zuschauer; die brutale und zynische Behandlung der Tiere im Institut wird dem Zuschauer als subjektive Empfindungen der Tiere präsentiert, als ihre Gedanken, Träume und besonders schreckliche Erinnerungen, während sie zu den Gejagten einer erregten, von zahllosen Lügen über die Arbeit des Instituts untermauerten Hetzjagd werden, weil sie angeblich Träger eines Pest-Erregers sind. Am Ende retten sie sich ins Meer, schwimmen auf eine unbewohnte Insel zu – ob sie dort je ankommen werden, bleibt aber offen.

Auch *Tierrevolutionen* finden sich in der Filmgeschichte so gut wie gar nicht. Sie gibt es nur im Animationsfilm – in *Animal Farm* (*Animal Farm - Aufstand der Tiere*, Großbritannien 1954, John Batchelor; John Halas), in dem die Tiere eine Schreckensherrschaft beenden und gleich in eine neue, von ihnen selbst angebahnte hineinsteuern, oder in *Chicken Run* (*Chicken Run - Hennen rennen*, Großbritannien 2000, Peter Lord, Nick Park), in dem die Bewohner einer Hühnerfarm mit einem pedalbetriebenen Flugzeug ihrem Lager entkommen können.

Ein dritter Motivkomplex, der von der Freiheit der Tiere handelt, sind die *Tierbefreiungen*. In *Turtle Diary* (*Ozeanische Gefühle*, Großbritannien 1985, John Irvin) geht es um Riesenschildkröten, die wieder ins Meer zurückgebracht werden. Doch muss genauer hingesehen werden: Die Innigkeit der Bindung der Kinderbuchautorin, des Buchhändlers und des Tierpflegers, deren Entwicklung der Film schildert, ist definiert durch das Thema der Befreiung der Tiere, die am Ende tatsächlich nach 30 Jahren der Gefangenschaft ins Meer hinausschwimmen. In *Free Willy* (*Free Willy - Ruf der Freiheit*, USA 1993, Simon Wincer) ist es ein Orca-Wal, der befreit werden soll und wird; auch hier ist die Befreiung ein Akt, mit dem der (damals 13-jährige) Junge, der den Schwertwal dressiert hatte, zusammen mit zwei anderen Mitarbeitern des Parks sich gegen die nur ökonomischen Interessen des Delphinariums zur Wehr setzt und darin auch aus dem Zustand des Kindes heraustritt und zum jungen erwachsenen Tierschützer wird. Noch deutlicher mit den menschlichen Figuren ist *The Electric Horseman* (*Der elektrische Reiter*, USA 1979, Sidney Pollack) verbunden: Der Film erzählt davon, wie der wertvolle Hengst „Rising Star“ in ein unzugängliches Tal in den Bergen gebracht wird – auf einer Flucht, die in einer Werbeshow beginnt, in der das mit Neonlampen illuminierte Pferd zusammen mit seinem Reiter, einem ehemaligen Rodeoreiter, der bei dem Auftritt eine mit zahlreichen Glühlampen bedeckte Cowboy-

Kluft trägt; es folgt eine abenteuerliche Flucht; es gelingt, die Verfolger abzuhängen – bis auf eine Reporterin, die als Sensationsberichterstatterin den Fliehenden auf den Fersen bleibt, die sich am Ende mit dem Reiter solidarisiert: Sie versteht, dass die Pferdeentführung Teil eines Versuchs war, die ursprüngliche – unter Verletzungen und Alkoholismus zeitweilig verloren gegangene Identität als „Pferdemann“ zurückzugewinnen. Die Umwandlung von Pferd und Reiter in Werbe-Ikonen, die jeden Sinns entleerten Verpflichtungen der Unterhaltungsindustrie: *The Electric Horseman* ist eine scharfe Kritik an spätkapitalistischer Konsum- und Unterhaltungsrealität, die von den Ursprüngen ihrer Werbemittel abgekoppelt ist und deren Fundierung in der Natur- bzw. Mensch-Tier-Begegnung verloren hat.

Der Film endet mit einer zum Schlüsselmotiv gewordenen Szene, als „Rising Star“ freigelassen wird und in einem wilden Galopp die Wiesen des Tals, in dem er leben wird, zu erobern scheint. Ein Bild, dem man die sich in die Luft werfenden befreiten Vögel (meist sind es Raubvögel) an die Seiten stellen möchte ebenso wie die Wale, die energisch das Weite suchen [26].

§ 6: Von Adoptionen

Dass sich Menschen ausgesetzter Tierkinder annehmen oder verwilderte Tiere re-domestizieren, ist ein Stoff, der in der Filmgeschichte unzählige Male adaptiert worden ist. Schwieriger ist die Umkehrung dieser Konstellation: die *Adoption* menschlicher Kinder durch wilde Tiere. Alle Geschichten deuten in eine ursprüngliche *unio mystica* von Mensch und Tier hin, auch wenn deren Lebenswelten strikt getrennt sind.

Viele derartige Geschichten sind selbst *mythischen* Ursprungs. Die wohl bekannteste ist die von Romulus und Remus, den beiden Kindern des Kriegsgottes Mars und der Priesterin Rhea Silvia: Sie wurden auf Geheiß des Königs Amulius, der selbst durch den Mord am Vater Rhea Silvias an die Macht gekommen war und eine mögliche Nachfolge der Bruderkinde verhindern wollte, in einem Weidenkorb auf dem Tiber ausgesetzt. Der Fluss führte aber Hochwasser, so dass die beiden Kinder nicht aufs Meer hinaustrieben, sondern am Ficus Ruminalis im Schlamm strandeten. Eine vom Schreien der Kinder angelockte kapitolinische Wölfin (*Mamma Lupa*) brachte sie in ihre Höhle und säugte sie. Ein Specht brachte ihnen zusätzlich Nahrung. Sie wurden von König Amulius' Schweinehirten Faustulus entdeckt, der sie aufnahm; sie wuchsen in seiner Familie auf, ohne dass jemand wusste, wer sie waren [27].

In der Filmgeschichte ist der Mythos zwar vielfach in der Film von Sach- und Informationsfilmen reportiert worden – auf deren Nennung ich hier verzichte –, aber nur selten als Spielhandlung. Eine Ausnahme ist Sergio Corbuccis *Romolo e Remo (Romulus und Remus)*, Italien 1961), von dem hier nur der Anfang interessiert: Eine Gruppe berittener Bewaffneter, die eine Frau verfolgt, die zwei schreiende Babies im Arm trägt; sie versteckt sich, gelangt an den Fluss, legt die beiden Kinder in ein (vorbereitetes!) Floß, schiebt es hinaus auf den Fluss; sie wird gestellt – es folgt die Titelsequenz mit Blick auf das entschwindende Floß. Ende des Titels: Eine Wölfin hört das Schreien der Kinder, zieht das Floß an den Strand. Zeitsprung: Faustulus – hier zum Schafhirten geworden – entdeckt die Wölfin, erlegt sie mit einem Bogenschuss. Von der wundersamen Rettung und Adoption der beiden Kinder, die Faustulus in der Höhle der Wölfin findet, keine Spur [28].

Wie in *Romolo e Remo* sind es immer wieder Wölfe, die ausgesetzte Kinder in ihr Rudel auf-

nehmen (man denke an die Adaptionen des *Dschungelbuchs*, aber auch an die – filmisch nie adaptierte – Asena-Legende, einem Gründungsmythos der Türkei, derzufolge der Stammvater der Kök-Türken von einer Wölfin gerettet wurde [29]). Einzig die Tarzanfigur wurde als kleiner Junge von der Affenfrau Kala vor dem Tod im Dschungel bewahrt. Einem Zwischenbereich zwischen Legende und Bericht zuzuordnen sind auch die Wolfskinder, denen Carl von Linné erfand 1758 in seinem Standardwerk *Systema Naturae* eigens die Kategorie des *Homo ferus* widmete – Kindern, die seiner Beschreibung nach von Fell bedeckt auf allen vieren durch die Wälder streiften und meist von Wölfen aufgezogen wurden. Allen diesen Stoffen, Legenden, Geschichten eigen ist die Vorstellung einer *gutmütigen Natur*, einer fundamentalen Solidarität der Lebewesen (unter Ausschluss der Menschen) und der den Tieren zugänglichen Toleranz dem Anderen gegenüber.

Deshalb auch ist die Wiederkehr des Titels von Paul Eippers so sehr auf die Bewunderung der betrachteten Tiere, ja der Einswerdung mit den Kreaturen der Schöpfung ausgerichtete Darstellung in seinem *Tiere sehen dich an* (1929) nur wenige Jahre später in *Juden sehen dich an* (1929) – einer widerwärtigen antisemitischen Kampfschrift des Nazi-Schriftstellers Johann von Leers – so bedrückend, weil es hier gerade nicht um das Erlebnis der Einheit mit dem Anderen, sondern um dessen radikale Abgrenzung geht [30].

§ 7: Von Gestaltwandlern und Körpertauschern

Wieviele Frösche muss man küssen, bis ein Prinz dabei ist? Der Körpertausch scheint ganz dem Märchen zuzugehören. Es bedarf eines Zaubers (manchmal als Strafe für Hochnäsigkeit, materielle Gier und ähnliches, manchmal auch als Mittel, Figuren aus dem Spiel der Ränge und der Macht, der Erbschaften und des Wissens um die Untaten der Zauberer herauszuhalten). Ein der Fantasy zugehöriger Extremfall ist sicherlich die romantische Geschichte von *Ladyhawke* (*Der Tag des Falken*, USA 1985, Richard Donner): Ein Er, eine Sie, durch einen Zauber getrennt – er muss die Nacht in Gestalt eines schwarzen Wolfs verbringen, sie den Tag als Falke; nur in der Dämmerung können sie sich in menschlicher Gestalt begegnen. Doch sie begleiten sich Tag und Nacht, eins beschützt den anderen. Es bedarf eines Helfers, um sie am Ende wieder zum Liebespaar zu wandeln. Auch Geschichten wie die auf dem französischen Märchen *La belle et la bête* (*Die Schöne und das Biest*) basierenden Filme (es liegen mindest 12 Adaptionen des Stoffes vor) thematisieren den Gestaltwandel des Tieres zum menschlichen Partner. Und auch hier ist es ein Zauber, der den Menschen in eine Tierhülle zwingt. In den Randbereich des Motivs gehören Geschichten, in denen ein archaisches Ritual Menschen in phantastische Tierwesen wie Werwölfe verwandelt (wie in *Wolfen*, USA 1981, Michael Wadleigh) oder ein schlichter Werwolf-Biss (wie in *Wolf*, USA 1994, Mike Nichols).

Der *body switch* ist ein spielerisches Motiv der Erzählung, in dem man Rollenmuster des Verhaltens ebenso wie die inneren Regularien sozialer Beziehungen austesten kann. Meist sind es Männer, die in Frauen verwandelt werden, Kinder in Erwachsene, Reiche in Arme. Es sind fast immer Menschen, die ihre körperliche Hülle verlassen und in eine andere schlüpfen. Immer aber ist es ein magischer Eingriff in die erzählte Welt, ein phantastischer Wendepunkt. Und immer geraten wir in ein Rätselspiel hinein, weil wir wissen, dass hier keine Katze handelt, sondern eine menschliche Figur im Gewand der Katze. Was ist katzenhaft, was ist menschlich? Die Katze ist *eigentlich* eine menschliche Handlungsfigur und sie bleibt im Kontext der Mensch-

gruppe definiert. In *Fluke* (*Fluke*, USA 1995, Carlo Carlei) ist die Hauptfigur ein gestresster Geschäftsleiter, dessen Seele nach einem tödlichen Auto-Unfall in den Körper eines Hundewelpen wandert. Die Familienkomödie deckt den verdeckten lehrhaften Kern vieler derartiger Geschichten auf: Der Held bessert sich, weil er zum Hund wurde und der Sicherheit seiner Autoritäten beraubt wurde, und der erst in dieser Gestalt seine Familie wirklich zu schätzen lernt. Reich, knallhart, seiner Familie gegenüber rücksichtslos: ein Geschäftsmann, der sich von seiner Tochter dazu überreden lässt, ihr zum elften Geburtstag eine Katze zu schenken, und der auf der Rückfahrt von einer mysteriösen Tierhandlung verunglückt und im Körper der gerade gekauften majestätischen Katers erwacht – die Exposition einer ebenso lehrhaften Geschichte, die kleinbürgerliche Familienwerte predigt und mit der Läuterung des Protagonisten endet (es ist die Komödie *Nine Lives / Voll verkatert*, USA/Frankreich/Kanada 2016, Barry Sonnenfeld).

Von der rebellischen Energie solcher Filme wie *Wolfen* – der von der Auflehnung der amerikanischen Ureinwohner gegen die Inbesitznahme ihres Landes durch die weißen Siedler erzählt – oder *Wolf* – der den Wolf als Befreiung des Helden aus den Unterdrückungen, sexuellen Depravationen und Engen seines Lebens als Lektor in einem autoritär geführten Verlag erlebt – sind *Fluke* oder *Nine Lives* weit entfernt, ähneln eher braven *Tugendparabeln* als Versuchen, im Wechsel der Gattungsidentität die Tier-Mensch-Beziehungen im gesellschaftlichen Umfeld zu erkunden.

§ 8: Von therapierten Tieren

Ich erinnere mich an Billy Wilders *The Emperor Waltz* (*Kaiserwalzer*, aka: *Ich küsse Ihre Hand, Madame*, USA 1948) – an den Pudel aus rassereiner Zucht namens Scheherazade, dessen Besitzerin Gräfin Johanna von Stolzenberg-Stolzenberg auf dem kaiserlichen Schloss weilt, weil Scheherazade dem kaiserlichen Pudel gleicher Rasse hundeadelige Nachkommen schenken soll; allerdings verliebt sich ihr Hund in Button, den Hund eines amerikanischen Handelsvertreters, der seine Grammophone dem Kaiser verkaufen will, und bringt am Ende einen Wurf zur Welt, dessen Welpen zum Missvergnügen des Kaisers anders aussehen erhofft. Nicht nur, dass sich Wilder in der Hundenebenhandlung über die hochnäsige Tradition der Feudalehe lustig macht und eine Lanze für die Liebesvereinigung der Paare bricht, nicht nur, dass Button natürlich eine Re-Inkarnation des Terriers ist, der auf dem Firmenemblem von *His Master's Voice* so andächtig in den Schalltrichter des Plattenspielers hineinzulauten scheint: Scheherazade wird auch „geistige Verwirrung“ attestiert; sie wird zu Dr. Zwieback geschickt, einem Psychoanalytiker, der die Hündin tatsächlich auf die Couch legt und sie so von ihren fehlgeleiteten Gelüsten zu befreien gedenkt.

Eine Doppelerzählung, in der die Hundeliebe die Beziehungsgeschichte der Besitzer wiederholt (natürlich sind am Ende der Geschichte der Grammophonvertreter und die Gräfin ein Paar). Und wie so oft in der Strategie der *double narration* spiegelt die eine Teilgeschichte die andere. Mag die Liebe über Klassengrenzen hinweg ein viel älteres Thema der Liebesdramen sein und mögen die gesellschaftlichen Schranken, die die Liebenden übertreten, verschieden sein (reich liebt arm, adelig bürgerlich, alt jung usw.) und immer schon die Kastengliederung von Gesellschaften kritisiert haben, setzt das Thema der Zuchtreinheit in *The Emperor Waltz* noch einmal einen anderen Akzent – als humoristische Karikatur des Denkens in feudalistischen Kategorien (die man bis in die Praxis der Stammbäume der Zucht-Verbände hinein verlängern könnte), vor

allem aber als grotesken Kommentar der Rassereinheits-Ideologie der erst vor wenigen Jahren noch regierenden Nazis. Den Tieren das Recht auf die Freiheit der Wahl des Begattungsgenossen abzusprechen, ist das eine; eine derartige Wahl als psychische Störung auszulegen, die es zu therapieren gilt, wirft nicht nur ein Licht auf den allgemeineren Umgang mit gesellschaftlicher Abweichung (es sei an die bis heute virulenten Therapien erinnert, die die Homophobie austreiben sollen), sondern auch auf die Funktionen der psychoanalytischen Therapien, die als Instrumente der Re-Konstitution von sozialer Ordnung sichtbar werden.

Die Scherzade-Geschichte ist Filmgeschichte ein seltenes Beispiel. Andere Geschichten drehen die Perspektive – es sind Therapien, die eigentlich die menschlichen Besitzer betreffen, gar nicht so sehr die Tiere selbst. Ein Wintermorgen, ein Ritt durch die Schneelandschaft; ein Unfall: eine Reiterin und ihr Pferd sind tot, die andere ist schwer verletzt, verliert ein Bein, das Pferd ist verletzt und traumatisiert. Der Beginn von *The Horse Whisperer (Der Pferdeflüsterer, USA 1998, Robert Redford)* [31]. Das Pferd zu töten: unmöglich. Nach vielen Widerständen gelingt es, einen „Pferdeflüsterer“ dazu zu bewegen, sich um das Pferd zu kümmern. Schnell wird klar, dass es nicht nur um die Behandlung des Pferdes geht, sondern – und sogar eigentlich – um die Depressionen der 13-jährigen Reiterin. Es ist die Dauer der Therapie und die Intensität der Begegnungen, die das Mädchen, ihre Mutter, der Pferdeflüsterer und das Pferd erleben, die dazu führen, dass sich nicht nur das Pferd erholt, sondern dass auch die Mutter, die bis dahin versucht hatte, ihre Tochter in Gänze zu kontrollieren, eine neue Einstellung zum eigenen Leben gewinnt, sowie das Mädchen, das einen neuen Freund gewinnt, in die Themen ihrer Pubertät zurückfindet. Die Mutter verliebt sich in den Pferdeflüsterer, der sich aber gegen eine festere Bindung verweigert und sie zurück zu ihrer Familie nach New York schickt; sie akzeptiert, als habe sie eine Zeit selbsterprobender Exerzitien durchlebt, vor allem die Bedeutung erkundend, die ihre Ehe, ihr gewohntes Alltagsleben und die Tochter für sie haben. Sie fährt als Veränderte, ja: Bekehrte zurück, damit endet der Film. Interessanterweise zeigt die letzte Aufnahme des Films – in Bild von Auto und Anhänger in der Weite der Landschaft – schließlich den Pferdeflüsterer, der auf einem Pferd sitzend das Auto beobachtet. Man ist geneigt, diese letzte Szene als Finale einer therapeutischen Beziehung zu lesen: Der Psychiater verlässt das Leben der weinenden Patientin. So bedeutsam das Pferd in dieser Geschichte ist – es ist Auslöser, Objekt der Projektion, Subjekt-Substitut, an dem der Flüsterer zeigen kann, wie man mit Lesewesen umgeht, mittelbar auch Symbol des Ziels, das alle verfolgen – im Kern geht es um die Option, ein Leben in Selbstgewissheit und Glück zu führen und sich für dieses auch zu entscheiden [32].

§ 9: ...und von tierischen Therapeuten

Wenn heute oft von *Tiertherapien* die Rede ist [33], so basieren deren Konzepte auf der Annahme, dass die Begegnung mit dem Tier tiefe therapiewirksame Impulse freisetzen kann (ohne dass sie auf Persönlichkeits- oder Bewusstseinstheorien zurückgeführt würden, ihre Kraft vielmehr aus der Interaktion mit den Tieren zieht, die so ganz ohne Hintergedanken zu sein scheinen, aus einem elementaren Vertrauen von Ich und Umwelt, aus der körperlichen Zuwendung des Tieres zum Menschen und des Menschen zum Tier zu entspringen scheint). Elementaria der Interaktion also, verbunden mit einer eigenen Erfahrung des Körperlichen und der Begegnung mit einem wesensmäßig Fremden.

Ein prägnantes Beispiel ist der Dokumentarfilm *The Horse Boy (Der Pferdejunge)*, USA

2009, Michel Orion Scott); er erzählt von Rupert Isaacson und seinem autistischen Sohn Rowan, der mit fünf Jahren zum ersten Mal auf dem Rücken eines Pferdes sitzt und plötzlich seine bis dahin unkontrollierbaren Wutanfälle aufgibt [34]; der faszinierte Vater macht sich auf die Suche nach Möglichkeiten, wie das Reiten mit unkonventionellen Heilungsmethoden verbunden werden kann, reist mit ihm bis in die Mongolei, wo er „Ghoste“, einen Schamanen trifft, der den Jungen in einem Heilritual erfolgreich behandelt. Der vielfach prämierte Film erzählt so auch von einer romantisch anmutenden Spiritualität, die auf der Annahme eines tiefen Zusammenhangs von Menschen, Pferden und Natur aufruht [35].

Eine ähnliche Spur nahm schon der wenige Jahre vorher gedrehte Spielfilm *Touching Wild Horses (Die Pferde des Himmels)*, USA/Kanada/BRD 2002, Eleanor Lindo) auf – aber der Film setzt nicht darauf, dass man etwas wagen muss, bevor man aus der Gefangenschaft von Trauma, Trauer und Krankheit heraustreten kann, sondern reduziert die Geschichte auf ein bekanntes Schema des braven Familienfilms: „a child traumatized by death or abandonment, a crusty old recluse who takes him in, the insensitive bureaucrat and, last but not least, an exotic wild animal that brings healing and solace“ (*Variety*, 24.11.2003). Ein durch den Verlust der Eltern traumatisierter Junge, eine in Trauer gefangene, neurotische und verletzte Tante, die ganz allein auf der kanadischen Insel Sable Island lebt, zusammen mit streng geschützten wilden Ponys: Die Begegnung mit den Tieren hilft beiden, ihre Traumatisierung zu überwinden [36]. *Touching Wild Horses* gehört zu Filmen einer naiven Hoffnung, dass im Tier eine natürliche Einheit von Ich und Natur gegeben sei, eine Unschuld, die von Intrigen und Ausgrenzungen oder gar Verfolgung unberührt sei, und der Hoffnung zudem, dass Menschen eine ähnliche Identität mit sich (und vielleicht gegen die Gesellschaft) gewinnen könnten.

Anmerkungen

[1] Tucholsky, Kurt / Heartfield, John: *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch*. Berlin: Neuer Deutscher Verlag 1929, S. 63.

[2] Eipper, Paul: *Tiere sehen dich an. Mit zweiunddreißig Bildnisstudien nach Originalaufnahmen von Hedda Walther*. Berlin: Reimer/Vohsen 1929.

[3] Vgl. zu den Reaktionen auf das Buch und vor allem die genannte Photomontage Kick, Verena R.: From Photomontage to “Functional Montage”. Staging an Intermedial Assembly Line in Kurt Tucholsky’s and John Heartfield’s *Deutschland, Deutschland über alles*. In: *Alman Dili ve Edebiyati Dergisi / Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 40, 2018, S. 33-53. Vgl. darüber hinaus An Paenhuysen: Kurt Tucholsky, John Heartfield and *Deutschland, Deutschland über alles*. In: *History of Photography* 33,1, 2009, S. 39-54. Vgl. auch Berg, Rainer Michael: *Kurt Tucholskys "Deutschland, Deutschland über alles" im Spiegel der Presse der Weimarer Republik*. Diss. Frankfurt,

Johann Wolfgang Goethe-Universität 2008, bes. S. 46f, passim.

[4] In einem Brief an Jakob Bassermann (vom 1.3.1931) heißt es: „Das ist nicht meine Satire. Es ist mir zu klobig; ich habe mit Ihnen nicht das leiseste Mitgefühl für die dargestellten Typen, die mir in ihrer Wirksamkeit hassenswert erscheinen. – aber ich hätte das nie so formuliert. Die Beleidigung der Tiere schmeckt mir nicht, und das trifft es auch nicht: unter „tierisch“ verstehe ich in solchem Zusammenhang etwas Dumpfes, Animalisches – also etwa einen brutalen Henker ... nicht diese da.“

[5] Aka: *Barkouf, ou un chien au pouvoir*; dt.: *Barkouf, aka: Barkouf oder Ein Hund an der Macht*.

[6] Dazu schreibt Vinzenz Hediger: „Stumm, namenlos und authentisch, weil des sozialen Rollenspiels nicht mächtig, ist das Tier der ideale Film-

schauspieler: Ein Ich ohne Distanz zu sich selbst und ohne Einbettung in die Gesellschaft. Also ein Nicht-Ich“ (in seinem Artikel „Das Abenteuer der physiognomischen Differenz. Science Fiction, Tierfilme und das Kino als anthropologische Maschine“ [in: Petra Löffler, Leander Scholz (Hrsg.): *Das Gesicht. Eine starke Organisation*. Köln: Dumont 2004, S. 15-30, hier S. 16]). Vgl. dazu auch schon Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch* [1924]. In seinem *Schriften zum Film. I*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1982, S. 45-143, bes. S. 108f.

[7] Der britisch-US-amerikanische Schriftsteller Eric Knight veröffentlichte am 17.12.1938 „Lassie Come Home“ in der *Saturday Evening Post*; eine Romanfassung folgte unter dem gleichen Titel (Philadelphia, Penn. [...]: Winston 1940), bevor MGM 1943 die Vorlage für einen Spielfilm adaptierte (*Lassie Come Home / Heimweh*, USA 1943, Fred McLeod Wilcox), der heute in den Kanon der *National Film Registry* gehört (aufgenommen 1993); eine Neuadaption des Stoffes erfolgte 2005 (*Lassie / Lassie kehrt zurück*, USA/Großbritannien/Irland/Frankreich 2005, Charles Sturridge).

[8] Einige der Nachkommen Pals spielten ebenfalls in späteren Lassie-Filmen die Titelrolle. Lassie wurde ungeachtet der Tatsache, dass die Figur eine Hündin ist, meist von Rüden gespielt, da deren Fell voller und „telegener“ als das weiblicher Hunde ist. Bis heute gibt es für Prominentenauftritte bei Hundeausstellungen in den USA jeweils ein Tier, das als „offizielle Lassie“ gilt.

[9] Schon die Beschreibung realen Tierverhaltens schreibt Affektreaktion zu, die im humanen Wissens- und Verhaltensrepertoire begründet sind. Der Hund kann sich freuen, das Pferd auch, weil sie als „Freunde“ – also in einer humanisierten sozialen Beziehung – wahrgenommen werden, die sich dementsprechend an der Begegnung erfreuen. Die Kuh kann es nicht, der dressierte Falke auch nicht.

[10] Vgl. zur Diskussion einer rein naturalistisch-funktionalistischen „Biosemantik“, wie sie von Ruth G. Millikan (in ihrem Buch *Language, Thought, and Other Biological Categories* (Cambridge, Mass. [...]: The MIT Press 1984, bes. 85ff, passim) vorgeschlagen wurde, Geert Keil: Biosemantik: ein degenerierendes Forschungsprogramm? In: *Neue Realitäten. I*. [= XVI. Deutscher Kongress für Philosophie. Sektionsbeiträge.] Hrsg. v. d. Allgemeinen Gesellschaft für Philosophie in

Deutschland. Berlin: TU, Universitäts-Bibliothek, Abt. Publikationen 1993, S. 86-93. Vgl. dazu auch Wolfgang Detel: Teleosemantik. Ein neuer Blick auf den Geist? In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49, 2001, S. 465-491.

Einen nachgerade umgekehrten Weg geht Angela Keppler (in ihrem Aufsatz „Tiere als kommunikative Störfälle“, in: Meier, Christian / Ayaß, Ruth (Hrsg.): *Sozialität in Slow Motion. Theoretische und empirische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS Verlag, 2012, S. 661-677, hier bes. S. 667ff), die Tiere als „kommunikative Ressourcen“ für die Menschen der dargestellten Lebenswelt ansieht – ein permanentes Thema, weil die Tiere auf Grund der „Autonomie“ ihres Verhaltens immer wieder Grund zum Besprechen ihrer Handlungen und der Intentionalität derselben liefern; sie illustriert ihre Thesen an einschlägigen Szenen aus Howard Hawks' *Bringing Up Baby* (*Leoparden küßt man nicht*, USA 1938).

[11] Vgl. Bellour, Raymond: *Bringing Up Baby. Monkey Business*. In: *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Hrsg. v. Sabine Nessel [...]. Berlin: Bertz + Fischer 2012, S. 83-96.

[12] Die Anekdote erzählt, dass der Affe in einer Szene, in der er Rühmann die Perücke vom Kopf reißen sollte, wütend geworden sei und Trude Hesterberg in den Arm gebissen habe (berichtet in *Der Spiegel*, 17, 23.4.1949).

[13] Derartige – oft nur äußerst kurze – Rückschlüsse finden sich in allen komischen Genres, sind auch lesbar als Indikatoren der Gattung selbst. Verwiesen sei auf die Reaktion des Terriers „Mr. Asta“ (dargestellt bis zur zweiten Folge von dem realen Hund Skippy) in der *Thin-Man*-Reihe (1934-47), die die Ab- und Sonderlichkeiten seines Besizerhepaares kommentierte. Ein Beispiel findet sich z.B. aber auch in *Moonraker* (*Moonraker - Streng geheim*; Großbritannien 1979, Lewis Gilbert), wenn ein indisches Taxi auf eine Rampe jagt und über ein Kamel hinwegfliegt; der Blick des Kamels folgt erstaunt dem Tuktuk – klare Auszeichnung des Auto-Stunts. Gerade im Musikfilm finden sich immer wieder solche „Publikumstiere“; einige Beispiele aus dem deutschen Schlagerfilm: „Eine Reise ins Glück“ erklingt in dem gleichnamigen Film (BRD 1958, Wolfgang Schleif) in einem italienischen Gartenlokal, unterschritten mit *reaction shots* auf drei Gänse; das Publikum des Liedes „Mal seh'n, Kapitän“ sind drei Schweine

(in *Hier bin ich, hier bleib ich*, BRD 1959, Werner Jacobs); der verwunderte Blick einer Ziege gilt den mit den Mädchen tanzenden Zöllnern an der italienischen Grenze (in *Die Post geht ab*, BRD 1962, Hellmuth M. Backhaus).

[14] Dass derartige Rückschnitte auf Tiere, die auf ein im Kontext dargebotenes Geschehen reagieren, zu einer Identifikation mit dem nicht-menschlichen Zuschauer aufriefen (wie Laura U. Marks [in ihrem: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis [...]: University of Minnesota Press 2002, S. 25] behauptet), dürfte eine allzu kurzschlüssige Behauptung sein; vielmehr sollte die komische Substitution des menschlichen durch den animalischen Beobachter der Szene essentieller Teil des Scherzes sein. Dieses metadramaturgische Wissen unterscheidet den komödiantischen Umgang mit Blickmontagen mit Tieren, wie sie z.B. in Tierfilmen im engeren Sinne auftauchen und eine stillschweigende Anthropomorphisierung der animalischen Akteure betreiben; vgl. dazu etwa Bousé, Derek: False Intimacy: Close-ups and Viewer Involvement in Wildlife Films. In: *Visual Studies* 18,2, 2003, S. 123-132.

[15] Man denke an den hypnotisierenden Blick der Schlange Kaa in *The Jungle Book (Das Dschungelbuch)*, USA 1967, Wolfgang Reitherman!

[16] *Tiere sehen dich an*. Neue Ausg. Hamburg: von Eckardt & Messtorff 1947, S. 92. Zu Eippers Film *Tiere sehen dich an* heißt es in der *Vossischen Zeitung* (8.3.1932, Nr. 115, Unterhaltungsblatt Nr. 68): „Es ist zum ersten Male gelungen, Tiere so aufzunehmen, daß sie interessiert in das Objektiv sehen. Es zeigt sich wieder, daß der Film besonders geeignet ist, die dunklen Gebiete des Tiererlebens von den modernen Triebformen bis zu den hochentwickelten Stufen eines zweckmäßigen Handelns aufzuhellen.“ Gerade der Weg über die Etablierung von Tieren als Film-Akteuren also als Mittel, tierisches Verhalten (sozusagen „filmisch“) zu verstehen!

[17] Eipper 1947, 7; etwas später heißt es, „Liebe, Demütigkeit, Sympathie des Herzens“ seien der Schlüssel zum Verständnis dessen, „wie eigentlich Tiere sind“ (ebd., S. 11, Hervorhebung im Original).

[18] Ebd. Die Geschichte der Tierbilder legt nahe, die konsequente Anthropomorphisierung der Tierwelt als einen der Interpretations- oder sogar

Wahrnehmungswege anzusehen, die weit in die Kulturgeschichte zurückreicht. Man könnte den Barockmaler Charles Le Brun anführen, der – bei allem Bemühen um die Genauigkeit seiner Tierbilder – die Tier- als menschliche Augen ausführte, um das Eindringen des Betrachters in die Wesens- und Geistesart der Tiere zu erleichtern; vgl. dazu Schmidt, Dietmar: *Die Physiognomie der Tiere. Von der Poetik der Fauna zur Kenntnis des Menschen*. Paderborn [...]: Fink 2011, hier S. 17.

[19] Eipper 1947, S. 168-172.

[20] Ebd., 171.

[21] In seinem: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin: Wagenbach 1981, S. 12-35; amerik. Orig. 1980. Vgl. zu Bergers Philosophie auch den 89-minütigen Film: *The Seasons in Quincy: Four Portraits of John Berger* (Großbritannien 2015, Colin MacCabe, Christopher Roth, Tilda Swinton, Bartek Dziadosz).

[22] Ebd., 13f. Vgl. zu der Problematik Anon. [Simone]: Das Zootier als „lebendes Monument des eigenen Untergangs“: John Bergers Blickphilosophie. In: *Tierphilosophie.de*, 9.1.2014, URL: <https://tierphilosophie.wordpress.com/2014/01/09/8-das-zootier-als-lebendes-monument-des-eigenen-untergangs-john-bergers-blickphilosophie/>.

[23] John Berger, a.a.O., 27. Vgl. dazu Krämer, Marie Christine: Die Kamera als Vermittlerin zwischen Mensch und Tier? Betrachtungsanordnungen und Blickbeziehungen in Denis Côtés *Béstiiaire* (Kanada/Frankreich 2012). In: *AugenBlick*, 60, 2014, S. 83-100, bes. S. 96f.

[24] Manche Allegorien setzen Menschen als Stellvertreter von Tieren ein. Ein Extrem ist Paul Schraders *Adam Resurrected (Ein Leben für ein Leben – Adam Hundesohn)*, BRD/Israel/USA 2008) über Adam Stein (gespielt von Jeff Goldblum), der in einer psychiatrischen Klinik für Holocaust-Überlebende in Israel im Jahre 1961 lebt; er überlebte als einziger seiner Familie, weil er sich bereit erklärte, zur Belustigung des KZ-Lagerkommandanten (William Dafoe) in die Rolle eines Hundes zu schlüpfen, eine absurd-aufgezwungene Identität, die er nicht mehr ablegen kann (und erst durch die Zuwendung eines Wolfskindes, das glaubt, es sei selbst ein Hund, sich vom Trauma der KZ-Erin-

nerung lösen kann).

Erinnert sei an den Kinderfilm *Mitt liv som hund* (*Mein Leben als Hund*, Schweden 1985, Lasse Hallström), der – allerdings nur im Titel – die Verzweigung und Angst, Einsamkeit und Verwirrung eines Zwölfjährigen nach dem Tod der Mutter als imaginäre Transformation des Kindes in ein Tier symbolisiert.

Bemerkenswert an derartigen Filmen ist, dass sie *ex negativo* von der Subjekthaftigkeit der Tierfiguren handeln, Subjekte allerdings im Verkehr und in der Begegnung mit Menschen, die sie in ihr soziales Handlungsfeld integrieren. Ob als Freunde oder Helfer, Bedroher oder Beschützer, ist letztlich gleichgültig – sie werden den menschlichen Figuren gleichgeordnet, ungeachtet aller Unterschiede und Differenzen.

[25] Der Film wurde zum Anlass einer heftigen Diskussion über den Einsatz von Wildtieren zu Unterhaltungszwecken.

[26] Man denke an die Auswilderung eines Adlers am Ende von *Brothers of the Wind* (*Wie Brüder im Wind*, Österreich 2015, Gerardo Olivares, Otmar Penker), als das von einem Zwölfjährigen gerettete und inzwischen ausgewachsene Tier in die Freiheit entlassen wird.

[27] Die Überlieferungsgeschichte der Erzählung ist äußerst komplex; auf eine genauere Dokumentation verzichte ich hier.

[28] *Il primo re* (IT: *Romulus and Remus - The First King*, Italien 2019, Matteo Rovere) spart die Aussetzung der Kinder und die Rettung durch die Wölfin sogar ganz aus. Auch *Romulus and Remus* (s.l. [2016], Riley Thorsrud), eine Produktion für die Apple-Applikation iMovie, von der wohl nur der Trailer existiert, spart die Rettung der Kinder aus und zeigt nur ein Kind (Romulus?) Im Kreis eines kleinen Rudels junger Wölfe, darin an die Naturkind-Ikonographien der Adaptionen des *Dschungelbuchs* von Rudyard Kipling, in denen der kleine Junge Mowgli von dem Leoparden Baghira gefunden und bei der Wölfin Raksha untergebracht wird. Vgl. dazu auch *Entrelobos* (*Wolfsbrüder*, Spanien 2010, Gerardo Olivares) über einen siebenjährigen Schafshirten, der für zwölf Jahre in einem Wolfsrudel lebte.

[29] Vgl. dazu DeMello, Margo: Blurring the Divide: Human and Animal Body Modification. In: *A Companion to the Anthropology of the Body and*

Embodiment. Ed. by Frances E. Mascia-Lees. Malden [...]: Wiley-Blackwell 2011, S. 338-352, bes. S. 340, sowie Denis Sinor: The Legendary Origin of the Türks. In: Egle Victoria Zygas, Peter Voorheis (eds.): *Folklorica*. Festschrift for Felix J. Oinas. Bloomington, Ind.: Research Institute for Inner Asian Studies 1982, S. 223-257.

[30] Berlin-Schöneberg: NS. Druck und Verlag 1933; 2. Aufl. Berlin-Schöneberg: Verlag Deutsche Kulturwacht [1933], 95 S.

[31] Vgl. dazu auch den Dokumentarfilm *Buck* (*Buck - Der wahre Pferdeflüsterer*, USA 2011, Cindy Meehl) über den Pferdeflüsterer Buck Brannaman, der nach Jahren des Missbrauchs im Kontakt mit den Pferden zu innerer Ruhe fand.

[32] Beispiel und Text entstammen meinem Artikel „Der tierische Freund - zwischen sozialem Alltag und Therapie. Filmische Dramaturgien des Tiers als Freund und Helfer des Menschen“ (in: *Sozialpsychiatrische Informationen* 49,2, 2019, S. 17-21, hier S. 20).

[33] Engl. ist meist von *animal therapy* oder von *pet assisted therapy* die Rede. Vgl. das *Handbook on Animal-Assisted Therapy. Theoretical Foundations and Guidelines for Practice*. Ed. by Aubrey H. Fine. Amsterdam: Elsevier/Academic 2010, das seit 2000 in mehreren Auflagen erschienen ist, auf eine Darstellung von Filmen zum Thema oder von Anwendungen von Filmen aber verzichtet. Verwiesen sei auch auf das unspezifischere Peggy D. McCordle: *Animals in Our Lives. Human-Animal Interaction in Family, Community, and Therapeutic Settings*. Baltimore: Paul H. Brooke 2011.

[34] Vgl. die Auszeichnungen Isaacsons in seinem: *Der Pferdejunge. Die Heilung meines Sohns*. Frankfurt: Krüger 2009; amerik. Orig. 2009. Zum Film vgl. die Homepage des Films, URL: <https://web.archive.org/web/20100305192143/http://www.horseboymovie.com/>.

[35] Vgl. allgemein zu den *equine assisted therapies* Grandin, Temple / Fine, Aubrey H. / Bowers, Christine M.: The Use of Therapy Animals with Individuals with Autism Spectrum Disorders. In dem schon erwähnten: *Handbook on Animal-Assisted Therapy*, S. 247-264, sowie Ratliffe, Katherine T. / Sanekane, Cindy: Equine-assisted Therapies: Complementary Medicine or not? In: *Journal of Outdoor and Environmental Education* 13,2,

2009, S. 33-43. Vgl. auch die Kritik Oswald, Donald: Horses and Autism. In: *PsycCRITIQUE* 56,6, Art. 9, 9.2.2011 (online).

[36] Andere Filme jüngerer Datums, die dem Schema folgen: *Shannon's Rainbow* (DVD: *Amazing Racer*; *Ein Pferd fürs Leben*, 2013, Frank E. Johnson) über die Begegnung einer in Trauer und

Angst gefangenen 17jährigen mit einem Pferdetrainer erzählt; *Time of the Wolf* (*Aaron und der Wolf*, USA 2002, Rod Priddy) über einen isolierten Jungen, der Identität gegen seine soziale Umgebung durch die Freundschaft mit einem Wolf – einem anderen Ausgegrenzten – gewinnen kann, sowie die Neuadaption der Isaacson-Geschichte *The Horse Boy* (Belgien 2019, Ari Folman).

Vom Tierhorror oder Ein Motivkomplex zwischen den Genres

1. Die Arbeit der Genres

Tierhorror – Genre oder Motivkreis? Kennt der Tierhorror genretypische Erzählmuster? Ein Hai taucht vor einer Badeküste auf, fällt Menschen an und muss mühsam vertrieben oder getötet werden. Das Muster von *Jaws* (USA 1975, Steven Spielberg) ist vielfach variiert und wiederholt worden. Doch entsteht daraus bereits ein Genre? Man denkt beim Stichwort auch an einsame Häuser, welche die Bestien umstreichen und aus denen man nicht heraustreten kann (vgl. die Löwen, die in *Prey*, Südafrika/USA 2007, Darrell Roodt, eine Familie belagern). Oder eine kleine Stadt, die von mutierten Tieren angegriffen wird (etwa von Riesenspinnen wie in *Tarantula*, USA 1955, Jack Arnold). An geheime Labore, in denen großwahnsinnige Wissenschaftler Experimente durchführen, um in Verhalten und Gestalt veränderte oder gar künstliche Lebewesen zu erschaffen, die dem Labor entkommen und zu realer Gefahr werden (*They Came from Within*, Kanada 1974, David Cronenberg). Oder man denkt an die Gegenden, die vom Menschen zerstört oder verseucht werden, was wiederum zu unkontrollierten Veränderungen der biologischen Welt führt (etwa in *Barracuda*, 1978). Man denkt vielleicht auch an die urplötzliche Transformation einstmals friedlicher Tiere zu Menschen mordenden Bestien (*The Birds*, USA 1962, Alfred Hitchcock, oder *Cujo*, USA 1983, Lewis Teague). Und gehören die Werwölfe und die Katzenfrauen dazu, oder konstituieren sie wiederum eigene Genres?

Ich werde hier dafür plädieren, den Tierhorror als *Motivkreis* anzusehen, nicht als ein Genre. Tierhorror wird in ganz verschiedenen Genres realisiert, nutzt ganz unterschiedliche generische Muster und Bedeutungen. Ein eigenes Genreprofil entsteht daraus nicht. Gemeinsam ist allerdings allen Filmen, dass sie Tiere als Hauptfiguren inszenieren, immer in der Position der Bösewichte, in immer tödlicher Bedrohung der Menschen, die sich zur Wehr setzen und retten müssen, sich und manchmal die ganze Welt.

Die Geschichte der Genres und der großen Motivkreise enthält zwei Kräfte, die einander aufzuheben scheinen, aber tatsächlich einander befördern:

(1) eine Tendenz zum Beharren, zur Wiederholung der immergleichen Muster. Das mag ökonomisch motiviert sein, weil der Erfolgsfilm viele Nachahmerfilme für das Publikum attraktiv machen kann (so dass die Umsatzerwartungen höher sein dürfen). Bedenkt man, dass die Vorstellungen und Erzählungen von den animalischen Monstern, Drachen und Killern bis in die Antike zurückgehen, oft mythologische Quellen haben und sogar in der Bibel erwähnt sind, wird schnell deutlich, dass eine Geschichte des filmischen Tierhorrors nur einen Ausschnitt seiner Geschichte im Wissen verschiedenster Kulturen wiedergeben kann. Tierhorror im Film beginnt erst in der Tonfilmzeit, auch wenn es bereits Drachenwesen (man denke an Siegfrieds Kampf in Fritz Langs *Die Nibelungen*, Deutschland 1924) und Dinosaurier gegeben hat (*The Lost World*, USA 1925, Harry O. Hoyt, Willis O'Brien, nach dem Roman Conan Doyles) und Stoffe wie Arthur Conan Doyles *The Hound of the Baskervilles* (1901-02) bereits in den 1910ern mehrfach verfilmt wurden. Eigenständigkeit bekam der Tierhorror erst in den 1950ern, erst seitdem hat er sich in die Vielfalt der Erscheinungen entfaltet, wie wir ihn heute kennen.

(2) Dem Beharren und Wiederholen steht die Tendenz zur Variation und Neuerfindung entgegen, weil sich das Publikum langweilen würde, wenn es immer das Gleiche zu sehen bekäme. Natürlich variiert die Geschichte an der Oberfläche – es sind andere Figuren, andere Orte, andere Konflikte. Für die Bedeutungszuweisung sind aber zwei Dinge wichtig, die in tiefere Schichten des Textes hineinweisen – die Rückkoppelung an ältere mythische und religiöse Horizonte des Wissens wie auch die Anbindung der Geschichten im Kino an aktuelle Diskurse und die damit verbundenen Affekte. Existentielles und Aktuelles können so nebeneinander treten. Eine Analyse wird den diskursiven Tiefenbedeutungen nachspüren müssen, weil manche Erneuerung der Erzählweisen und Figurenkonstellationen aus thematischen Bezügen und Betroffenheiten entstehen, die den Filmen an der Oberfläche gar nicht anzusehen wären.

Im gleichzeitigen Wirken der Strategien von Wiederholung, Variation und Veränderung entsteht ein dem Genre und dem Motivkomplex eigenes Gedächtnis der Formen und der Inhalte, ein konventioneller, historisch gewachsener Bestand an Figuren, dramatischen Konstellationen, Erzähltechniken, auf den über Jahrzehnte hinweg zurückgegriffen werden kann. Selbst die Substantialia der Erzählung – die Handlungsorte, Requisiten oder die gesamte natürliche und kulturelle Umwelt der Figuren – sind resistent gegen allzu schnelle Variation. Sie spielen mit dem Wiedererkennen (auf einer realistischen wie auf einer imaginären Ebene, weil Alligatoren tatsächlich gefährlich sind und weil es Schneemenschenwesen nicht gibt, die Begegnung mit ihnen in der Welt der Fiktion aber trotzdem tödlich sein kann).

Das gilt für der Realität entnommene Tiere ebenso wie für phantastische Wesen wie Werwölfe, Drachen oder Urzeitmonster. Die Gesamtfilmographie zeigt, dass sich das Genre im Verlauf der Zeit und besonders nach 1990 immer mehr um synthetische Tiere anreichert, die auf den Rechnern der SFX-Leute entstehen, die das *designing of creatures* mit offensichtlichem Vergnügen betreiben (und dabei die – an Realität und Legenden orientierte – Biologie der Horrortiere in eine modulare Biologie phantastischer Tiere umwandeln [1]). Die narrativen Formate bleiben davon aber fast unberührt, die Geschichten variieren den Bestand an *formulae* weiter, wie in der Geschichte des Motivkreises gewohnt.

Aus all diesen Überlegungen heraus ist es nötig, zur genaueren Beschreibung des Genres einen genaueren Blick auf seine Bestimmungselemente zu werfen, auf die wesentlich erscheinenden Kernelemente. Es gibt nicht eine einzige kanonische Erzählung und auch keine einheitliche Beschreibung der Figuren, die Genres ausmachen. Beide entfalten sich nicht nur historisch, sondern auch synchron als Ensembles von Formen und Elementen. Beide tragen aber Spuren der Typifizierung an sich, und im historischen Verlauf entstehen immer wieder Referenzfilme, die Modell und Beispiel für weitere Produktionen werden. Die Welt des animalischen Horrors nach *King Kong* (USA 1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack), *Jaws* (1975) oder *Jurassic Park* (USA 1993, Steven Spielberg) ist nicht mehr die gleiche, sie hat einen neuen Impuls aufgenommen, weil die genannten Filme als impuls- und formgebende Referenzfilme in die Entwicklung des Genres selbst eingegangen sind.

Aber die *Typifizierung*, die erst zur Herausbildung ganzer Gruppen von Filmen führt und die Kernarbeit der Generifizierung ebenso wie der Herausbildung motivischer Modelltexte ist, endet damit nicht, sondern nimmt einen beständig neuen Anfang. Typischeres steht neben weniger Typischem, Kernerzählungen geraten in die Maschine der Fortschreibung der Formen hinein, sie werden nicht nur wiederholt und variiert, sondern auch persifliert und parodiert, dekonstruiert, mit anderen Typen kombiniert oder zu parabolischem Status angehoben. Genres wie Motivkomplexe basieren auf Familienähnlichkeiten, darum sind die Filme eines Genres Ver-

wandte, nicht Wiederholungen oder Klone des Immergleichen. Neben die Ähnlichkeit tritt die Differenz.

Die Durchsicht der Bestimmungselemente und elementaren Formen und Figuren wird zeigen, dass die Filme auf tieferen Bedeutungskonstruktionen aufrufen, die kulturgeschichtlich interpretiert werden wollen als Konzeptionen der Mensch/Natur-Beziehungen, der so fragilen Zivilisierung der menschlichen Handlungswelten, der Frage nach der Verantwortung vor der Schöpfung und ähnlichem mehr. Darauf wird im einzelnen hinzuweisen sein.

2. Tiere als Täter: Narrative Konventionen und die Basis des Wissens

Tiere sind im Tierhorrorfilm Täter, nicht Helfer oder Mittel der Handelnden. Sie gehören der Sphäre des Bösen und Gefährlichen an, sind Ant- und nicht Protagonisten. Ein Film wie *The Shadow of Cat* (Großbritannien 1960, John Gilling), in dem eine Katze Zeuge eines Mordes wird und trick- und listenreich dafür sorgt, dass die Täter einer nach dem anderen umkommen, ist ein Sonderfall und gehört dem Tierhorror im engeren Sinne gar nicht an. Auch Tiere, die als Mordmittel verwendet werden, gehören nicht in die Filmographie des Tierhorrors; vor allem Skorpione tauchen in zahllosen Thriller- und Horrorfilmen auf, in denen sie Figuren stechen und so töten sollen. Ein (recht beliebiges) Beispiel ist *Sherlock Holmes and the Spider Woman* (Großbritannien 1944, Roy William Neill) aus der bekannten Basil-Rathbone-Serie: Holmes und Watson klären hier eine Mordserie auf, bei der eine giftige Spinne ihren Opfern per Biss solche Schmerzen zufügt, dass sie Selbstmord begehen; natürlich steckt eine Frau hinter den Ereignissen.

Wie fließend die generischen Grenzen sind, in denen wir Elementen des Tierhorrors begegnen, belegen einige Filme, die uns menschliche Akteure zeigen, die in der Verkleidung als Tiere ihren Mordgelüsten nachgehen – Filme, die eher dem Krimi und dem Thriller zugehören als dem Horrorgenre. Ein älteres Beispiel ist *Curucu, Beast of the Amazon* (USA 1956, Curt Siodmak), eine Geschichte über einen Indianer, der als mörderische Bestie maskiert die hilflosen Eingeborenen terrorisiert und zahlreiche Menschen umgebracht hat. Natürlich ist die Auswahl der Tiere, die eine Figur zu diesem Zweck spielen kann, gering – es sind fast ausschließlich Affen, die auf Grund ihrer morphologischen Verwandtschaft in Frage kommen. Als Beispiel dafür ist *Der Gorilla von Soho* (BRD 1968, Alfred Vohrer) zu nennen, ein Mann im Affenkostüm, der reiche Bewohner Londons ausraubt und die Beute an wohltätige Organisationen spendet. Die kleine Gruppe von Filmen ist interessant, weil sie in der Verkleidung die Abwesenheit des Menschlichen anzeigt. Der Verdacht wird auf ein Tier verlagert, so dass die Suche nach Motiven – mordende Tiere handeln aus momentanen Anlässen, nicht aber auf Grund langfristiger Pläne! – erschwert wird.

Je realistischer ein Film ist und je naturgetreuer er ein Tier zeichnet, desto typischer trifft er das Zentrum der Bestimmungselemente des animalischen Horrors. Wenn die Tiere zur tödlichen Bedrohung werden, möglicherweise ohne jeden erkennbaren Grund (wie in *The Birds*, 1962), dann trifft der Film mehr das Zentrum des Motivkomplexes als wenn sich Kaninchen zusammenrotten (wie in *Night of the Lepus*, USA 1972, William F. Claxton). Je realistischer das Szenario und die diegetische Realität, desto mehr entstammen die Filme dem Zentrum des Komplexes, könnte man notieren. Es gehört zur Vorstellung der menschlichen Lebens- und Handlungswelt, dass die animalischen Mitbewohner „unter zivilisatorischer Kontrolle“ stehen und die

Menschen nicht gefährden. Doch das gilt nicht für alle Tiere, und es gehört zum Weltwissen dazu, das eigene Verhalten Tieren gegenüber zu differenzieren.

Tieren kommt in der Realität Gefährlichkeit zu, abhängig von Größe, Verhalten, Domestizierung etc. Manche Tiere werden auch in der Realität dazu eingesetzt, Menschen zu attackieren, vielleicht sogar zu töten. Insbesondere die Blut- und Wachhunde werden darauf dressiert, anzugreifen und zu verletzen, bleiben darum auch Träger eines verhaltenssteuernden Wissens. Das „Cave canem“ kann ernstgemeint sein, und man tut besser daran, den Wachhund zu meiden. Der erworbene Wissenszusammenhang enthält eine Fülle von einzelnen Tieren und ihren Eigenschaften, vor allem von Anekdoten, in denen sie narrativ erschlossen und beschrieben werden. Tiger sind gefährlich, weil sie Menschen fressen, wir wissen es aus den Geschichten, in denen von den *maneatern* die Rede ist. So schließt sich auch der Kreis – Tierhorrorfilme sitzen dem Wissen über die Tiere auf und stellen erneut unter Beweis, dass die Annahmen, die wir (also: die Zuschauer) über die Tiere haben, stimmen.

Es sind die wilden Tiere, die den engeren Kern der „Gefahrentiere“ bilden. Es fallen die Raubtiere auf, die die Filmographie bevölkern – Löwen und Tiger, Panther und Bären, Wölfe. Einige Fische wie die Haie und die Piranhas (und nicht die Forellen oder die Heringe). Ganze Gattungen wie die Schlangen oder die Spinnen. Zahlreiche Insekten. Ungeziefer aller Art, vor allem die Ratten (aber gelegentlich auch Schaben oder Kakerlaken). Und manches, was eher mit dem Urteil des Ekelregenden belegt ist als mit dem der Gefährlichkeit (Schnecken, Mollusken, Würmer aller Art, Oktopusse und dergleichen mehr [2]). Manchmal bedarf es der Vergrößerung zum Riesenwuchs, um das Gefährliche in den Vordergrund zu stellen. Manche Tiere sind mit anderen Geschichten belegt, die sie gegen unser intuitives Verständnis abschirmen; wenn etwa die Gottesanbeterin dafür bekannt ist, dass sie ihren Geschlechtspartner nach dem sexuellen Akt frisst, sperrt sich das anekdotische Wissen gegen eine einfache Einvernahme, lädt allerdings zur Metaphorisierung ein. Manches entstammt den Schlagzeilen (wie die Angriffe der Killerbienen), manches einer ganz unklaren Mythologie (wie die Schneemenschen). Urbane Legenden liefern gerade dann wissensrelevante und gedächtnisstabile Informationen, wenn ihr Inhalt obskur ist; die Geschichte, dass New Yorker ihre Baby-Alligatoren durch die Toiletten entsorgen, wenn sie zu groß werden, und dass die Tiere sich in den Abwasserkanälen bestens zurechtfinden und zu ausgewachsenen Exemplaren heranwachsen, hält sich seit vielen Jahren, ob sie stimmt oder nicht, ist unwichtig.

In summa: Das Wissen über Tiere ist vielgestaltig und widersprüchlich, die Quellen des Wissens sind oft sehr alt [3]. Wissen wird durch Erzählen kolportiert und gegen das Vergessen immunisiert, und das Kino ist eine der Agenturen dieses Erzählens.

Viele Tiere der Alltagswelt (und nicht nur dieser) sind mit affektiven Bedeutungen belegt, die nach Meinung mancher Theoretiker in tiefe Zonen des Unterbewusstseins zurückweisen und auf Urängsten gründen. Insbesondere Schlangen und Spinnen geraten in den Sinn, doch auch die Welt des insektoiden Ungeziefers (wie die der Schaben und Kakerlaken). Ob man es mit realer Gefährlichkeit, mit phylogenetisch alten, symbolischen Belegungen oder mit kulturgeschichtlich hervorgebrachten Ängsten und Urteilen (wie etwa die These, dass Wölfe Menschen anfallen) zu tun hat, ist für den Tierhorror nicht wichtig. Hier geht es primär um die Kompatibilität der Geschichte mit dem voraussetzbaren Wissen, das Zuschauer mitbringen. Wird die Differenz zu groß, entsteht ein grotesker Effekt, die Geschichte tendiert zur Komödie (wenn etwa Feldhasen zu Horrortieren erklärt werden sollen wie im Kurzfilm *Angriff der Killerhasen*, BRD 1982, Joachim Stolze); vielleicht aus diesem Grunde enthält die Filmographie keine Werke mit

Horror-Hamstern oder mörderischen Wellensittichen. Und schon die Beispiele mit Killer-Schafen und -Kühen oder mit Lamas wirken eher belustigend als bedrohlich.

Die Harmlosigkeit der Tiere in der Zivilisation ist immer brüchig und ambivalent, weil insbesondere Krankheiten das Verhaltensprogramm massiv verändern können, so dass die Tiere in einen „vorzivilisatorischen Zustand“ zurückkehren. Wenn die Titelfigur aus *Cujo* (1983) von der Tollwut befallen wird, wendet der Hund sich von seiner (erlernten) Rolle als Haustier und Kinderfreund ab und zeigt seine ursprüngliche Gefährlichkeit. Die Skepsis, dass die zivilisatorische Rolle, die viele Tiere einnehmen, brüchig ist und dass unter der Folie des Erlernten eine ursprünglichere, dem Menschen feindlich gesinnte Gefährlichkeit lauert, ist allenthalben spürbar.

Nun ist das Auftreten der Tiere in Horror- und Katastrophenszenarien natürlich nicht nur ein Einbruch des Vor- oder Außerzivilisatorischen, sondern stellt auch die Menschen vor eine Bewährungsprobe. Sie müssen die Routinen des Alltagslebens aufgeben, schon in der Wahrnehmung der Gefahr. Viele derjenigen, die die Anzeichen der Attacke nicht ernstnehmen, müssen ihre Ignoranz mit dem Leben bezahlen (oder gefährden das Leben zahlloser anderer). Kommt es dann zur Konfrontation mit dem Tier, sind fundamentale Tugenden gefordert, Vorsicht und List, die Adaptivität bei sich ständig verändernden Handlungsbedingungen, die Abschätzung der Mittel, über die man bei der Abwehr verfügen kann – aber auch die Solidarität mit anderen, die ebenfalls der Gefahr ausgesetzt sind, die Verantwortung, die der

Einzelne in einer solchen Abwehrsituation einnimmt, usw. Darum auch sind die Tugendlehren des Katastrophenfilms dem *animal horror* so verwandt, und die Anforderungen an die Protagonisten, sich auf die Handlungsbedingungen einzulassen, ähneln in vielem den Szenarien der Action-Filme.

Eine holzschnittartige Verdichtung dieser Anforderungen an die einzelnen Figuren der Handlung thematisiert der Film *Jumanji* (USA/Kanada 1995, Joe Johnston), der die Handlung gleich als Spiel ausweist: Zwei Jugendliche finden in einer Holzkiste ein altes Spiel (ein magisches Spiel, wie sich schnell herausstellt), das – einmal angefangen – bis zum Ende durchgespielt werden muss. Bei jedem Zug, den man macht, stößt man auf neue Hindernisse und Proben, die bestanden werden wollen; es handelt sich um meist böartige Tiere wie Moskitos, Affen, Löwen und afrikanische Elefantenherden oder um Naturkatastrophen wie Monsune und Erdbeben, aber auch um gefahrenbringende Umwelten wie Treibsand. Bereits beim ersten Zug erscheinen aus dem Kamin Fledermäuse, die den tödlichen Ernst ankündigen. *Jumanji* inszeniert die abenteuerliche Reise als Spiel, macht darin auf die interne Mechanik und Stereotypie der Szenarien der Handlung aufmerksam ebenso wie auf die Tatsache, dass der Spieler sich keinesfalls passiv dem Geschehen ausliefern darf. Das narrative Modell lässt sich auf die dramatische Konstellation fast aller Tierhorrorfilme ausdehnen: Es geht um Spiele, in denen sich die beteiligten Figuren beweisen und bewähren müssen.

3. Nichtzivilisierte Handlungswelten, Wildnis und Dschungel

Je weiter man sich von der Zivilisation entfernt, desto unbestimmbarer werden auch die Abschätzungen der Verhaltensrepertoires von Tieren. Es gehört zur Bestimmung des Abenteurers dazu, in der Wildnis gefährlichen Tieren zu begegnen. Bären und Löwen gehören dazu, Gift-

schlangen oder Raubfische, und ganze Abenteuer motive gruppieren sich um die tödliche Gefahr, die von ihnen ausgeht (wie etwa die Geschichten um die menschenfressenden Tiger).

Zoos sind Orte, an denen nicht nur die Vielfalt der Schöpfung ausgestellt, sondern auch die Gefährlichkeit mancher der ausgestellten Arten eingeklammert wird. Aus Tieren, deren Nähe man in der Realität meiden sollte, werden Objekte der Besichtigung. Zoos sind auch Orte, an denen man sich des Erfolgs der Zivilisierung versichern kann. Allerdings verschwindet die Gefährlichkeit der Tiere nicht, und wenn sie – durch Unfall oder Entkommen – in die umgebende zivilisierte Welt eindringen, werden sie zu tödlicher Gefahr.

Zahllose Filme des Tierhorrors gehören dem Handlungskreis des *Abenteuerlichen* zu, handeln von der Begegnung Einzelner mit ungezähmter Natur. Handlungsräume sind Dschungel und Wüsten, unbewohnte Inseln, einsame Seen, Sümpfe und auch Ozeane. Die US-amerikanischen Kleinstädte, die zum Ziel von Horrortieren werden, liegen immer noch an einer imaginären *frontier*, einer Grenze, an der Natur in Zivilisation umgeformt wird [4]. Dass die Nachbarschaft der Ansiedlung von potentiell gefahrbringenden Kreaturen besiedelt ist, verwundert nicht. Umso deutlicher stechen darum Filme ins Auge, in denen wilde Tiere in großstädtische Siedlungsräume einfallen, weil hier zwei Mensch/Umwelt-Konzeptionen miteinander kollidieren; interessant, dass die von außen eindringenden Wesen sich adaptiv verhalten, das menschlich Gebaute als Ressource für eigenes Überleben nutzen (wie vor allem Versorgungsbauten, die von den Menschen im Alltag nicht genutzt werden – Entsorgungsschächte, Abwasserkanäle, Räume, die sozusagen zu den „dunklen Zonen“ der Städte rechnen). All dies enthält auch ein zivilisationshistorisches Modell, das die unbewohnte und ungezähmte Natur als Vorläuferstadium menschlicher Besiedlung und Aneignung behauptet. Darum auch bricht manchmal der ältere, vor- oder frühzivilisatorische Zustand der Welt durch, wenn etwa alte Kultstätten zum Ausgangspunkt neuen Horrors werden (man denke an *Wolfen*, USA 1981, Michael Wadleigh).

4. Tierhorror und angrenzende Handlungswelten – Fantasy, Geistwesen, Vampire, Untote, Comicwesen

Der Tierhorrorfilm fußt auf einer klaren Topographie, die der zivilisierten Welt verschiedene andere gegenüberstellt, eine Gliederung, die bis in die Antike zurückweist [5]. Die uns bekannte Welt grenzt so an andere Welten an:

- (1) an die uns unbekanntere gegenwärtige Welt der „weißen Flecken“ und diejenige der Wildnis sowie der Tiefsee,
- (2) eine zukünftige Welt, in die Wesen entlassen werden, die aus wissenschaftlichen Experimenten stammen oder aus dem unkontrollierten Einfluss des Atomkomplexes oder der Umweltzerstörung,
- (3) aus den archaischen Welten der Vorzeit und den uns nur aus dem Museum bekannten Lebensformen der Dinosaurierzeit.

Die gegenwärtige Welt, die wir verstehen und erklären können und in der wir handlungsmächtig sind, kann sich jederzeit zu jenen drei imaginären Nachbarrealitäten öffnen und Lebewesen aufnehmen, die sich unserer Deutungs- und Erklärungsmacht entziehen und die Welt der Gegenwart bedrohen wie Naturkatastrophen. Die Beziehung ist nicht bilateral, auf Verhandlungen ge-

gründet, sondern auf eine rein kriegerische Konfrontation ausgerichtet. Darum ist auch in allen Filmen der Versuch, ein versöhnliches Nebeneinander oder gar kooperatives Miteinander zu erreichen, sinnlos. Alle Akteure unterliegen einem grundlegenden Zwang zur kriegerischen Auseinandersetzung, zur Verteidigung auf Leben und Tod. Tierhorrorfilme zeigen eine Welt im Kriegszustand, gleichgültig, ob sich Einzelne zur Wehr setzen oder ganze Kollektive ihre Verteidigungswaffen bemühen müssen.

Nun treten noch drei weitere Welten als Nachbarwelten dazu, die nicht realistisch, sondern vollends phantastisch motiviert sind:

(4) die Weltraumwelten, die womöglich von Außerirdischen bevölkert sind und mit Raumschiffen oder auch auf Meteoriten auf die Erde gelangen,

(5) die Welten von Märchen und Mythos, die mit phantastischen Wesen wie Drachen oder Halbwesen wie fliegenden Pferden, Göttinnen mit Schlangenkopf und anderem mehr bevölkert sind, und

(6) die Welt der aktuellen Fantasy, vom Comic Strip bis zum Computerspiel, die ihrerseits oft wieder angelehnt sind an die Enzyklopädie der phantastischen Wesen aus Märchen und Mythologie.

Manche Stoffkreise wie die Legenden um untote Blutsaugermenschen, die nur nachts leben können und sich von Menschenblut ernähren, haben zu eigenständigen Genres wie dem Vampirfilm [6] geführt.

Die Vielfalt der Bezüge ist reichhaltig. Da werden gelegentlich Figuren mit einem Fluch belegt, ein Motiv, das wir aus dem Märchen kennen. Manchmal werden zudem populär-imaginäre religionsgeschichtliche Beziehungen zu Tierkulten hergestellt (Schlangenkulte wie in *Cobra Woman*, USA 1944, Robert Siodmak, Katzenkulte wie in *The Cat Creature*, USA 1973, Curtis Harrington, Wolfskulte wie in *Wolfen*, 1981, Spinnenkulte wie in *Ator L'Invincibile*, Italien 1982, Joe D'Amato), die als okkulte Praktiken oder als atavistische Überreste einer älteren Zivilisation reaktiviert werden. Und auch die achtlose Überbauung ehemals heiliger Stätten kann zur Wiederkehr der Toten (wie im Zombiefilm) oder zur Reaktivierung alter sakraler Praktiken führen (*Wolfen* wurde bereits erwähnt).

Tierhorror ist zur Fantasy und seinen Subgenres, zum Science-Fiction- und auch zum Abenteuerfilm hin geöffnet. Der narrative Motivkreis hat unscharfe Grenzen und umfasst eine unüberschaubare Vielfalt von Mischformen und Amalgamierungen mit Nachbargenres. Für eine Filmographie entsteht das Problem, Filme eines oft nur intuitiv bestimmbar Kernfeldes des ganzen Genres benennen zu können, sonst würde die Liste allzu sehr anwachsen. Gleichwohl gibt es eine intuitiv zugängliche Vorstellung, worin das Wesentliche des *animal horror* besteht: in der kämpferischen, todbringenden und mit Angst besetzten Auseinandersetzung von Tieren und tierähnlichen Wesen mit Einzelnen oder gar mit den Stätten der Zivilisation.

4.1 Mutationen oder menschliche Eingriffe

Neben diese „natürlichen Horrورانlässe“ treten künstliche, wobei der Mensch eine wesentliche Rolle spielt: Es sind seine Eingriffe in die natürliche Ordnung der Dinge, die auch den Kontrakt zwischen Mensch und Tier in Frage stellt. Im Tierhorror sind es drei Topoi, die immer wieder

bearbeitet werden: der Umgang mit *Radioaktivität* (vor allem in Form der Atombombe und der unterirdischen und unterseeischen Tests), der sorglose Umgang mit *Umwelt* und die nachlässige Verseuchung von Wasser und Erdreich mit Giften und Industrieabfällen sowie die *Gentechnik*, die oft in Verbindung mit der Arbeit der Militärs an neuen biologischen Waffen steht.

In allen drei Fällen geht es im Kern um die Verantwortung, die Menschen im Umgang mit der Natur tragen (es ist durchaus ein theologisches Motiv, das hier anklingt, aber es ist es nicht allein). Die Filme dieses Stoffkreises basieren auf einer gemeinsamen These: Wird allzu sorglos mit dem In-der-Welt-Sein umgegangen oder werden Gewinnmaximierungen über den Schutz der Umwelt gestellt, entstehen am Ende unkontrollierbare Gefahren, es kommt zur Rache der Natur (*nature's revenge*) [7]. Andere und ältere Motive wie das seinem *Zauberlehrling* entstammende Goethe'sche „Die Geister, die ich rief“ kommen in den Sinn, auch der Faustische Pakt mit seinen fatalen Folgen liegt nicht fern.

Überaus wichtig werden in diesem Zusammenhang die *Wissenschaftler*, die mit den Konstruktionsprinzipien des Natürlichen vertraut sind. Manche sind obsessiv mit ihren Projekten verbunden, andere arbeiten im Auftrag von Militär oder Industrie. Welche Konsequenzen ihr Tun hat oder haben kann, beachten sie nicht. Viele würde man dem Figurentypus des verrückten Wissenschaftlers zurechnen (dem aus SF-Film und Horror bekannten Typus des *mad scientist*), der von Machtgier, Größenwahn oder unbegrenztem Wissensdrang getrieben ist und dabei alle ethischen und juristischen Grenzen überschreitet (wie Dr. Moreau aus einem Roman von H.G. Wells, mehrfach verfilmt wie in *Island of Lost Souls*, USA 1933, Erle C. Kenton) [8]. Manchmal muss der Wissenschaftler die Folgen seines Tuns selbst ertragen wie der Held aus *The Fly* (USA 1958, Kurt Neumann, Remake: USA 1985, David Cronenberg), der bei seinen Teleportationsexperimenten zu einem Mischwesen aus Mensch und Fliege wird.

4.2 Wiedererweckung urzeitlicher Tiere

Neben die menschlich verursachte Veränderung der Lebenswelt tritt noch ein zweiter narrativer Weg, die Welt der Gegenwart gerade nicht zu Zukünftigem, sondern zum Archaischen und Vorzeitlichen hin zu öffnen. Die uns vertraute Welt ist in der Phantasie der Tierhorrorfilme durchsetzt mit weißen Flecken und mit Kavernen, in denen unbekannte und höchst bedrohliche Tierarten überlebt haben. Das Modell, das Arthur Conan Doyle's 1912 erschienene Novelle *The Lost World* (seit 1925 mehrfach verfilmt) vorgeschlagen hat, bringt die Vorstellung prägnant ins Bild: Forscher finden im Amazonasgebiet ein Areal, in dem Dinosaurier und andere Urzeitwesen überlebt haben. Es sind Inseln (wie schon bei *King Kong*, 1933) und manchmal auch Höhlen, in denen solch archaische Lebensformen sich weiterentwickelt haben. Doch auch aus der uns unzugänglichen Tiefsee können monsterhafte Lebewesen an die Oberfläche treten. Neuerdings sind auch die Funde im Eis mit den Versuchen von Wissenschaftlern, ihnen zu neuem Leben zu verhelfen, Grundlage einer horriblen Konfrontation, bei der sich oft genug die Machtlosigkeit der Menschen erweist.

Insbesondere Höhlen sind Räume, in denen sich vom äußeren Gang der Welt unbeeinflusst die Evolution weiterentwickeln kann und vor allem insektoide Formen entstehen, die – einmal in die Außenwelt gelangt – kaum mehr zu bändigen sind.

Es sind oft Naturkatastrophen wie Erdbeben, aber auch menschlich verursachte Ereignisse wie Atombombenversuche oder Projekte, in denen Bodenschätze gewonnen werden sollen, die dazu führen, dass die beiden Welten miteinander in Kontakt geraten. Historisch scheint sich der Zusammenhang vor allem der Atombombe mit dem Auftreten unkontrollierbarer Urwesen in den Monsterfilmen der 1950er herausgebildet zu haben (am deutlichsten wohl in Ishirô Hondas *Godzilla / Gojira*, Japan 1954), die wie eine Naturkatastrophe die menschliche Zivilisation bedrohen [9].

Gerade die Urzeitmonster stellen eine fundamentale Gefahr für die zivilisierte Welt dar. Es mag darum plausibel erscheinen, dass damit so gut wie immer die Sicherheitskräfte, vor allem das Militär mit seinen Waffen, gefordert sind, die Stätten der Menschen gegen die fremden Wesen zu verteidigen. Das pure Auftauchen der meist riesenhaften Tiere ist bereits Indikator der Gefahr, die sie meist auch durch Verwüstungen ganzer Landstriche unter Beweis stellen. Die Urwesen sind ein Rückschritt hinter die Zivilisationsgeschichte, als sei die Erde vor die Zeit der menschlichen Herrschaft über die Natur zurückgesprungen. Urzeitmonster stehen für eine populäre zivilisationshistorische Überzeugung, die Bewohnbarkeit der Erde sei Ergebnis eines jahrtausendealten Prozesses und die heutige Zivilisation habe sich an lange Phasen der Barbarei angeschlossen. Und: Das Erworbene ist fragil, weil Katastrophen es jederzeit rückgängig machen können.

Wie in den meisten Varianten des animalischen Horrors bedarf es der Aktivierung der Verteidigungskräfte, in Sonderheit: des Militärs. Von Beginn an erweist es sich aber in vielen Fällen als nicht handlungsfähig, und es sind mutige Einzelne, die den Kampf aufnehmen, um die Monster zu stoppen und zu töten. So wird aus Katastrophengeschichte eine Tugendlehre, die Mut, Entschlossenheit, Intelligenz und Findigkeit des Individuums feiern. Das den Filmen innewohnende Misstrauen gegen alle Arten von Behörde, politischen und militärischen Institutionen äußert sich auch darin, dass sie die Gefahr ignorieren, auch wenn einzelne Bürger sie darauf hinweisen und die Anzeichen eindeutig sind, weil sie eigene Interessen verfolgen (z.B. ein Strandfest feiern wollen, obwohl die Haie vor der Küste kreuzen). Oder weil sie Verbotenes und Heimliches vertuschen (wie illegale Ölbohrungen etwa in *Monsterwolf*, USA 2010, Todor Chapkanov).

4.3 Außerirdische Wesen

Eine erste Welle von Tierhorror entstand in den USA der 1950er Jahre, auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, als die amerikanische Gesellschaft von einer kollektiven Paranoia vor der Unterwanderung durch Kommunisten oder die Landung von Außerirdischen eingenommen war, welche – die einen wie die anderen – die Weltherrschaft übernehmen wollten. Es waren Invasionsfilme auf der einen Seite und Filme über irdische Katastrophen auf der anderen, wobei letztere oft mit der Atombombe als einer vom Menschen geschaffenen und tendenziell nicht beherrschbaren Energie in Verbindung gebracht wurden.

5. Die Figuren

5.1 Monstren

Ein Bär ist ein Bär und ein Tiger ein Tiger. Als antagonales Wesen zieht es in allen Formen des Tierhorror Aufmerksamkeits auf sich, seine Körperlichkeit, sein Aussehen, sein Verhalten werden für den Zuschauer ausgestellt. Der Anblick des Horror- oder Monsterwesens ist genuiner Teil des Rezeptionsvergnügens. Horrortiere sind Teil eines Expositionsformats, sie leben und agieren in einem Raum, der dem Zoo nicht unähnlich ist. Damit wird der Zeigevorgang im Tierhorrorfilm reflexiv, weil der Zuschauer nicht nur das Tier präsentiert bekommt, sondern zugleich seiner Fiktionalität versichert wird.

Immer zieht also die Körperlichkeit der Tiere eigene Aufmerksamkeit auf sich – geht es doch darum, die Gefahr für Leib und Leben der (menschlichen) Protagonisten abschätzen zu können. Körperlichkeit plus Lebensumwelt der Tiere, möchte man ergänzen – macht es doch einen Unterschied, ob sie in freier Wildbahn leben oder als Parasiten den menschlichen Körper bewohnen.

Die Bedeutung, die das Aussehen von Tieren hat, steigt, je weiter man sich den erfundenen Wesen annähert, die im Trickstudio konzipiert wurden. Wenn die Differenz zwischen realer Erscheinung und Aussehen im Film wahrnehmungsauffällig wird, wird sie umso mehr ein eigener Gegenstand der Rezeption. In manchen Fällen mag es schlichter Riesenwuchs sein, der sich als Differenzerlebnis niederschlägt. Dann wird aus dem Erkennen der Körperformen der Spinne etwas Eigenständiges, weil das vertraute Tier sich in der Vergrößerung als Monster zeigt. In anderen Fällen erweist sich der Körper des horriblen und aggressiven Tiers als artifizielle Größe, es ist nicht als Tier der Realität erkennbar, sondern als phantastisches Wesen. Diese Tiere sind Produkte eines Körperdesigns, das Elemente, die in der biologischen Welt verschiedenen Wesen zugehören, isoliert und neu kombiniert. Das will entziffert sein, mit Bedeutungen aufgeladen und auf seine Gefährlichkeit hin abgeschätzt.

Je mehr und je perfektere Möglichkeiten des Konstruierens artifizierlicher Lebewesen mit der Computer-Animation zur Verfügung stehen, desto mehr löst sich das Casting der Horrortiere von realen Lebewesen. Sind Tierhorror- und Monsterfilm [10] zwei verwandte, aber unterschiedliche Subgenres? Ja, weil die beiden Bestimmungselemente „Phantastik der Erscheinungsformen“ und „Gegenstand eigenen Wahrnehmungserlebens“ im Monsterfilm stärker zusammentreten als im Tierhorror im engeren Sinne [11]. In beiden Fällen hat man es mit biologischen Wesen zu tun, die sich aber in der Wahrnehmung der Zuschauer unterschiedlich als Akteure konstituieren.

5.2 Gestaltwandler und Mischwesen

Manchmal mutieren Menschen ohne ihren Willen (aus Versehen, in Folge eines Unfalls oder einer Infektion oder eines Fluchs) zu tierähnlichen Wesen. Dann treten am Körper massive Veränderungen auf. In vielen Fällen leiden sie unter ihrer Mutation (wie in der Inversion der narrativ wirksamen Körperveränderung in *The Incredible Shrinking Man*, USA 1957, Jack Arnold), dann tritt ein melodramatisches Moment zum aber auch dann meist dominanten Horroraffect dazu.

Doch ist dies eine seltene Ausnahme. Ein Extremfall, bei dem alle Körperlichkeit entzogen und aus der Figur ein gasförmiges „Liquidwesen“ wird, ist der japanische SF-Film *Bijyo to Ekitainingen* (aka: *The H-Man*, dt.: *Das Grauen schleicht durch Tokyo*, Japan 1965, Ishirō Honda): Ein Mann verwandelt sich nach einer Überdosis radioaktiver Strahlung in eine Art flüssigen Nebel, der sich unter Türen durchschieben oder in Abwasserkanälen überleben kann; er wird zum Mörder, das Militär muss ihn am Ende mit Flammenwerfern stoppen. Eine ähnliche Mensch/Nebel-Transformation hatte Honda bereits in *Gasu Ningen dai Ichigo* (IT: *Gas Human No. 1*, dt.: *Human Vapor*, Japan 1960) vorgestellt.

Der Nebel-Mann ist eine der zahllosen Gestaltwandler-Figuren [12], die im Tierhorror auftreten. Eine eigene Gruppe bilden die *Werwölfe* und die *Katzenfrauen*, die (meist bei Vollmond) in die tierische Gestalt wechseln und dann für eine Nacht auf Jagd gehen. Vampirwesen können nach eigenem Willen in die Gestalt von Fledermäusen wechseln und fliegend den Schauplatz verlassen. Schließlich sind auch die verwandten Figuren zu nennen, die in zweifacher menschlicher Gestalt auftreten, wobei die eine oft die Inkarnation der unterdrückten Phantasien und Antriebe der anderen ist (das klassische Beispiel ist Dr. Jekyll und Mr. Hyde). In Märchen und Legenden ist zudem die Rede von Menschen, die durch einen Fluch in den Tierkörper gebannt wurden, aber durch reine Liebe in ihre menschliche Gestalt zurückkehren können (das Kunstmärchen *La Belle et la Bête* von Jeanne-Marie Leprince de Beaumont in mehreren Verfilmungen, 1946ff) [13].

Eine nochmals anders geartete, eigenständige Gruppe sind die *Mischwesen*, Hybridwesen zwischen Mensch und Tier. Das vielleicht bekannteste ist das schon im Titel benannte „Sumpfding“, das Jack Arnold als *Creature from the Black Lagoon* 1954 erstmals vorstellte [14] und das bis heute das Masken-Vorbild für fast alle amphibischen Fischmenschen geliefert hat. Die Fischmenschen sind die bekanntesten Hybridwesen des Tierhorrors, obgleich von ihnen meist keine Bedrohung ausgeht. Folgerichtig sind sie meist Protagonisten melodramatischer Verwicklungen: Der sowjetische Film *Tschelowek-amfibija* (*Der Amphibienmensch*, UdSSR 1962, Genadi Kasanski, Wladimir Tschebotarjow) nach einem SF-Roman von Alexander Beljajew (zuerst 1928) erzählt die Geschichte des Fischmannes nicht als Bedrohung, sondern als Melodram: Vor der Küste eines unbekanntes Landes wird ein rätselhaftes Geschöpf entdeckt, in Menschengestalt, aber mit Kiemen und Fischschuppen. Ein Wissenschaftler hatte seinem kleinen Sohn Kiemen implantiert, weil er ihn nur so retten konnte. Das Kind musste isoliert aufwachsen. Der nun junge Mann verliebt sich in ein Fischermädchen – als sich zugleich die Begehrlichkeit eines Geschäftsmanns auf ihn richtet, der ihn einfangen und als Perlentaucher arbeiten lassen will. Und die Seejungfrauen?

Daneben finden sich mechanisch verursachte Mischungen (wie etwa die Halbwesen zwischen Mensch und Fliege in *The Fly*, 1958, 1985) und neuerdings durch Gentechnik hergestellte Hybridwesen, wie sie sich in diversen Mischmonsterwesen – zwischen Hai und Oktopus (*Sharktopus*, USA 2010, Declan O'Brien) oder Piranha und Schlange (*Piranhaconda*, USA 2011, Jim Wynorski) – manifestieren. Auch wesensverändernde Mischungen (etwa nach der Vergabe von Drogen oder Medikamenten) sind bekannt. Sie sind mit den Mitteln der computer-gestützten Animation sehr viel weiter verbreitet worden – die sinkenden Kosten laden dazu ein, immer abenteuerlichere Monster zu erzeugen. Dass dabei auf das kulturelle Wissen um die Gefährlichkeit der Tiere zurückgegriffen wird und dass sich die Morphologie potentiell gefährlicher Tiere wie ein Modulbaukasten zur Erzeugung horroraffiner *creatures* erweist, ist nur ein Seitenprodukt dieser Entwicklung. In der Filmographie macht sich der Trend allerdings bemerk-

bar, weil die Menge realistisch motivierter Filme immer deutlicher gegen die phantastischen Geschichten (resp. Akteure) zurücktritt.

5.3 Kollektive Erscheinungsformen: Plagen und Schwärme

Die meisten Horrortiere treten einzeln oder in kleinen Gruppen auf. Manchmal aber formieren sie sich zu Kollektiven. Dass dann die Analogien zur Vorstellung der Invasion naheliegen, dürfte deutlich sein. Es sind mehrheitlich außerirdische Wesen, die als ganze Armeen aufmarschieren und die menschlichen Nationen unterwerfen zu wollen scheinen, die vor allem in den Paranoia-Filmen der Kalte-Kriegs-Zeit inszeniert wurden (besonders prägnant in *Invasion of the Body Snatchers*, USA 1956, Don Siegel [15]). Hier hat man es mit militärisch organisierten Gegnern zu tun, die ein klares Ziel verfolgen und oft eine eigene Führung haben [16]. Die Frage, ob Armeen intentional gesteuert werden, ob sie ein klares Handlungsziel haben und sich strategisch verhalten, erübrigt sich, weil schon die militärische Organisationsform auf die Planhaftigkeit des Verhaltens der Tiere hindeutet.

Die *Heuschreckenplage* gehörte zu den zehn Plagen, die in der Bibel (im AT, Buch *Exodus*) Ägypten überzogen [17]. Tatsächlich stehen die Heuschreckenplagenfilme auf den ersten Blick in einem ganz anderen geistes- und bedeutungsgeschichtlichen Zusammenhang als fast alle anderen Filme, die die Konfrontation von Insektenschwärmen und menschlichen Ansiedlungen dramatisieren. Kulturgeschichtlich gehört der Kampf gegen Heuschrecken zur Geschichte der Landbestellung von Beginn an dazu – ein Argument, das zumindest die Heuschreckenfilme in einen anderen, ökologischen Kontext stellt als alle übrigen Insekten-Schwärme. Eine Kontextualisierung in der Bildwelt religiöser Schriften tritt hinzu, als solle darauf verwiesen werden, dass die Plagen eine Warnung sind, dass sich die so kontrolliert geglaubte Natur auflehnen könnte, eine Warnung, die ihrerseits auch als (offen oder verdeckt) religiös motivierter Aufruf zur Bescheidenheit und Dankbarkeit für den Reichtum der Ernten verstanden werden kann.

Doch auch dann, wenn der religiöse Bezug zum Motiv der Plagen – die immer das Doppelmotiv der Prüfung der Menschen und der Aufforderung zur Demut sowie der Strafe für die Gottlosigkeit des Verhaltens, des Hochmuts gegenüber der Schöpfung und der Verachtung der Gnade des Lebens erfüllen – nicht explizit genannt ist, bleibt ihr mahnender Charakter in vielen Filmen des so diffusen und in sich nicht homogenen Genres spürbar. Weil sich die Natur auflehnt, weil die Beherrschung und Kontrolle der Welt sich als instabil erweist, deuten die Filme auf die Fragilität des Alltagslebens.

Der *animal horror* richtet sich nur sehr selten gegen Einzelne, die zum Opfer von Rache werden. Und sind es Einzelne, so sind sie zufällige Opfer, nicht persönlich vermeint. *Jaws* (1975) spielt genau diese Gegenüberstellung durch: die Opfer, die der Hai zu Beginn tötet, sind zufällig am Ort des Geschehens; erst als die drei Männer und vor allem der Haijäger den persönlichen Kampf aufnehmen, kann es zur finalen Konfrontation kommen. Schon Herman Melvilles *Moby Dick* (1851 als Roman, in seiner mythischen Kernkonfrontation explizit dargestellt in John Hustons Verfilmung von 1956) hatte den Kampf zwischen dem Wal und dem Kapitän Ahab als Zentrum seiner Geschichte ausgemacht, als eine obsessive Bindung von Mensch und Tier, die schließlich auch das Tier akzeptiert (mit tödlichen Folgen für den Kapitän). Ein Beispiel wie *Orca* (USA 1977, Michael Anderson), in dem ein Wal explizit persönliche Rache nimmt, die Menschen nicht als namenlose Beute ansieht, sondern genau diesen einen mit seinen

Aktionen adressiert, ist im gesamten Korpus eine der wenigen Ausnahmen. Auch der schon erwähnte *The Shadow of a Cat* (1960) hat mit der Katze eine Figur, die planvoll, also: menschlich, handelt, die zudem zugefügtes Unrecht vergilt, offensichtlich einem moralischen Impuls folgend, also wiederum: menschlich motiviert ist.

Insbesondere die Insekten (die Killerbienen oder die Heuschrecken), aber auch Vögel (wie in Hitchcocks *The Birds*, 1962) oder Fische stehen in einem weiteren Motivhorizont, in dem sich Tiere zu *Schwärmen* formieren (neben Insekten sind dies vor allem auch Fische) und dann eine neue Identität als Figuren der Handlung annehmen. Der Übergang bislang harmloser Tiere zu Schwärmen, die eine eigene vielkörperige Identität annehmen, spielt im Tierhorror seit den 1970ern eine gewichtige Rolle, scheinen sich doch die bis dahin individuierten Tiere einer eigenen Intentionalität unterzuordnen und ihre Beziehung zur Zivilisation neu zu definieren [18]. Ohne dem hier nachgehen zu wollen, seien aber *Frogs* (USA 1972, George McCowan), in dem sich alle tierischen Lebewesen auf einer kleinen Insel vor der Küste Floridas gegen die Bewohner der Insel erheben, oder das Rattenplagen-Doppel *Willard* (USA 1971, Daniel Mann) und *Ben* (USA 1972, Phil Karlson) mit ihren zahlreichen Nachfolgern als Prototypen dieses kleinen Motivkreises genannt.

Im Insekten-Horrorfilm dagegen tritt der Schwarm als morphologisch nicht genau feststellbares, dabei hochadaptives Gestaltwesen auf, das in seinen Extensionen und Verhaltensweisen nur diffus erfasst werden kann. Die Vorstellung eines bürgerlichen Subjekts, das eigenverantwortlich handelt, das moralischen Verpflichtungen unterliegt (einschließlich der Sanktionierbarkeit von Übertretungen), ist ausgesetzt, weshalb auch eine metaphorische Beziehung von „Schwarm“ und „Masse“ naheliegt. Darum kann auch die Auseinandersetzung mit Schwarmwesen niemals die Gestalt eines Duells annehmen, setzt dieses doch die Individualisierung der beiden Kontrahenden voraus. Die einzelnen Tiere eines Schwarms wirken wie ferngesteuert, ohne eigenen Willen, einzig auf die Verteidigung ihrer Bastionen oder den bedingungslosen Angriff getrimmt, zum Tode bereit, den sie klaglos entgegennehmen. Die Opposition von Gut und Böse wird in diesen Beispielen zur Opposition von Individuum und Schwarm.

Schwärme basieren darauf, dass sich die beteiligten Individuen sozusagen auflösen und in die neue Identität des Schwarms eingehen. Es gibt keine Schwarmindividuen, sondern der Schwarm selbst ist die handelnde Figur. Es gehört zur Geschichte des Kinos, dass Schwärme fast immer der Welt der Bösewichte zugehören. Schwärme treten im Action-Kino etwa immer wieder als schwarmartige Horden von abhängigen Dienstkräften auf. Im Falle des Konflikts stürzen sie sich ohne Rücksicht auf das eigene

Überleben in den Kampf und werden meist auch in großen Mengen getötet. Die subordinierten Bediensteten der Bösewichte (die Helden des Action-Kinos treten fast immer als einzelne auf) sind anonymisiert, meist gleichgestaltig. Verstärkt wird das durch eine an militärische Formationen gemahnende Uniformierung, gelegentlich auch durch farbliche Kennung der Akteure.

6. Genres und Motivkreise

Vielleicht mag das Stichwort „Tierhorrorfilm“ auf den ersten Blick einen recht genau umgrenzten Stoff und ein überschaubares kleines Genre bezeichnen. Genauere Betrachtung aber enthüllt ein ganzes Bündel von Bezügen, die es zu bestimmen gilt. Wiederum unterstreicht die Film-

gruppe die am Anfang annoncierte „Arbeit der Genres“ als permanente Nutzung von Stoffen, narrativen Strukturen, Figuren u.ä. aus benachbarten Genres, ein Verfahren, das die langfristige Produktivität des Kleingenres sicherstellt. Gelegentlich bilden sich Präferenz- und Schlüsselfilme heraus, die als Impulsgeber für weitere Entwicklung dienen, und gelegentlich mögen auch sich verändernde technische Möglichkeiten der Produktion sich auswirken. Das Genre selbst lässt sich aber durch Kanonisierung der zentralen Filme ebensowenig erfassen wie durch strikte generische Bestimmungselemente, sondern erweist sich als produktiver Mechanismus, der zwischen einer ganzen Reihe von Bezügen angesiedelt ist.

Doch ist Tierhorror überhaupt ein Genre? Oder beschreibt man das Feld besser als einen Motivkomplex, der in verschiedenen Genres angesiedelt ist, ganze Subgenres umfasst und an anderen partizipiert. In einer Aufsicht:

- Kernbereich als Spannungsfeld zwischen
 - realistischem und
 - phantastischem Tierhorror
- Herausentwicklung von Subgruppen, die eigene Klein- oder Mikrogenres konstituieren:
 - Vampir- und Gestaltwandlerfilm (vor allem der Werwolffilm),
 - Monsterfilm,
 - Dinosaurier- und Urzeitfilm,
 - Katastrophenfilm [19]
- Einbettung in die generischen Muster von Abenteuerfilm,
 - Thriller,
 - Action-Film,
 - Splatterfilm u.a.
- Nutzung von Motiven aus
 - Märchen,
 - Legenden und urbanen Legenden,
 - realer Berichterstattung
- Aufgreifen von zeitgenössischen Themen und thematischen Affekten
 - wie Invasionsangst,
 - Atomenergie,
 - Gentechnik oder
 - Umweltvergiftung und -zerstörung
- Bezüge zu Tiefenthemen wie
 - Wissenschafts- und Fortschrittskritik,
 - Darstellung der Fragilität der Zivilisation,
 - Kritik bürgerlicher Institutionen,
 - Kapitalismuskritik,
 - Problematisierung des Zivilisation-Natur-Kontraktes,
 - populäre zivilisationshistorische Modellvorstellungen oder
 - religionsbezogene Thematiken.

Anders als andere Genres, für die sich ein einigermaßen untreibbarer formaler Kern ausmachen lässt, fällt unter Tierhorror eine äußerst variable, vielgestaltige aber auch anpassungsfähige Formel der Produktion immer neuer (und zugleich immer wieder verwendeter) Horrorszenarien, die trotz dieser Variabilität ein gemeinsames Thema weiterbearbeiten: der jederzeit mögliche Zusammenbruch der Friedlichkeit der Alltagswelt, die Rache der Natur, das Eintreten unwägbarer Folgen unseres Umgangs mit ökologischen Gegebenheiten. Auch der paranoide Grundzug, der

den meisten Filmen des Genres innewohnt (von den wenigen komödiantischen Beiträgen einmal abgesehen), zeigt sich über die Jahrzehnte stabil – es ist eine Paranoia als Welthaltung, nicht als Krankheit.

Anmerkungen

[*] Für Hinweise zu dem äußerst umfangreichen Gesamtkorpus bin ich einer Unzahl von Informanten verpflichtet, die mich mit immer neuem Material versorgt haben (seht's mir nach, dass ich Euch nicht alle einzeln nennen kann). Die Unzahl an Filmen habe ich in einer separaten Liste aufgeführt, die als *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere*, 150, 2013 [online: http://www.rz.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0150_13.pdf] zugänglich ist. Besonderer Dank gilt Christine Noll Brinckmann, die eine erste Fassung des Skripts mit zahllosen Verbesserungen versehen hat.

[1] Sehr anschaulich führt die BBC-Serie *Beast Legends* (Großbritannien 2010) an den Beispielen Feuerdrache, Riesenkralche, Greifvogel, Flugungeheuer, Bigfoot und Killerhai, wie ein Team von Krypto-Zoologen, Paläontologen, Computerdesignern und anderen Experten nicht nur alten Legenden um geheimnisvolle Fabelwesen nachspürt, sondern auch an animierten Wesen arbeitet. Der Feuerdrache z.B. wird aus morphologischen Elementen von Dinosauriern, Alligatoren, Fledermäusen, Schlangen sowie technischen Spielereien am Bildschirm komponiert – ein lebendiges Beispiel für die kombinatorische Arbeit, die zu den Monstern des neueren Films führt. Vgl. dazu Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York, [...]: Routledge 1990 [Communications: Philosophy.]), der auf die „recurring strategies of designing monsters“ aufmerksam macht (42f); er spricht auch von einer durchgängigen Qualität der „fusion figures“ (44, passim), sogar von einer phantastischen Biologie (45). Vgl. dazu auch den Band mit Interviews mit Special-Effects-Gestaltern des klassischen Hollywoods: *Attack of the Monster Movie Makers. Interviews with 20 Genre Giants* ([interviewed by] Tom Weaver. Jefferson, N.C. [...]: McFarland 1994).

[2] Eigene Erwähnung verdient die Figur des „Blob“, der seit seiner ersten Vorführung in dem

Trashfilm *The Blob* (*Blob - Schrecken ohne Namen*, USA 1958, Irvin S. Yeaworth Jr.) mehrfach reinszeniert worden ist. Es handelt sich dabei um ein außerirdisches Wesen, das als amöbenhaft-gallertartige Halbflüssigkeit lebt und Menschen verschlingt. Dem erstaunlichen Erfolg, den der Film als einer der schlechtesten Filme der Welt in der aufkommenden Trashkultur der späten 1960er und frühen 1970er hatte, folgte ein komödiantisches Sequel – *Beware! The Blob* (aka: *Beware the Blob*; aka: *Son of Blob*; aka: *Son of the Blob*; aka: *The Blob Returns*; dt.: *Der Blob*, USA 1972, Larry Hagman) und später ein Remake (*The Blob / Der Blob*, USA 1988, Chuck Russell). Der Film nutzt die Ekelpotentiale von Schnecken und Mollusken, spielt zudem mit der Möglichkeit eines Liquidkörpers, der keine eigene feste Körperform kennt.

[3] Zu den kulturgeschichtlichen Bedeutungen, mit denen Tiere belegt gewesen sind, vgl. Kassung, Christian / Rader, Olaf B. / Mersmann, Jasmin (Hrsg.): *Zoologicon. Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere* (Paderborn: Fink 2012). Als eine etwas deutlicher auf die Mediengeschichte der Tiere ausgerichtete Enzyklopädie vgl. das *Lexikon berühmter Tiere. 1200 Tiere aus Geschichte, Film, Märchen, Literatur und Mythologie* (hrsg. v. Karen Duve u. Thies Völker. Frankfurt: Eichborn 1997).

[4] Gelegentlich ist in der US-amerikanischen Literatur vom „agrarischen Mythos“ (*agrarian myth*) die Rede; gemeint ist ein diskursiver Komplex von Oppositionen zwischen dem Plebejischen und dem Aristokratischen, dem Pastoralen und dem Darwinistischen, der Vorstellung eines Angriffs auf die Natur und dem Tod der Natur. Gemeinsam ist den Texten, die den Mythos bedienen, ein nostalgisches Bedauern des Abhandenkommens einer als ursprünglich behaupteten Natur und dem damit verbundenen Landleben mit seiner als natürlich empfundenen Sozialordnung. Unklar ist, ob der agrarische Mythos grundlegend konservativ oder gar reaktionär ist oder ob er auch andere, egalitäre

Varianten kennt. Vgl. dazu Brass, Tom: „Reel Images of the Land (Beyond the Forest): Film and the Agrarian Myth“ (in: *The Journal of Peasant Studies* 28,4, 2001, S. 1-56) sowie seinen Artikel „Nymphs, Shepherds, and Vampires: The Agrarian Myth on Film“ (in: *Dialectical Anthropology* 25,3-4, 2000, S. 205-237).

[5] Die außerzivilisatorische Position insbesondere der Monsterwesen wurde kulturgeschichtlich seit der Antike vermerkt. Mittelalterliche Landkarten wie die Ebstorfer *mappa mundi* verzeichneten z.B. regelmäßig die drei Kontinente Europa, Asien und Afrika. Am Rande der bekannten Welt war ein – unbekannter – vierter Kontinent (*terra australis incognita*) angesiedelt, der mit diversen menschenfressenden Monstern besiedelt war: Raubtiere, Schlangen, Krokodile, Drachen und ähnliches, vor allem auch die im AT angekündigten Monster *Gog* und *Magog*, die der Legende nach von Alexander dem Großen eingesperrt wurden und erst am Tag des Jüngsten Gerichts wieder freikommen, nur von Gott wieder gebändigt werden können. Vgl. dazu Flint, Valerie I.J.: „Monsters and the Antipodes in the Early Middle Ages and Enlightenment“ (in: *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 15, 1984, S. 65-80) sowie Hoogvliet, Margriet: „Hic nulli habitant propter leones et ursus et pardes et tigrides. Die Zoologie der *mappae mundi*“ (in: *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. Hrsg. v. Ulrich Müller u. Werner Wunderlich. St. Gallen: UVK 1999, S. 89-102 [Mittelalter-Mythen. 2.]) und die Einleitung von Werner Wunderlich zum gleichen Band (S. 11-37). Wollte man diese ältere Vorstellung, dass die Monsterwesen die Ränder der zivilisierten Welt bewohnen, verallgemeinern, gehörten sie zu Grenz- und Schwellenräumen, was sich zumindest in der narrativen Topologie der Tierhorrorfilme durchaus nachweisen ließe – die Horrortiere kommen von außen und dringen in die zivilisierte Welt vor.

[6] Zum Vampirfilm liegt eine unüberschaubare Menge von Arbeiten vor. Vgl. dazu in letzter Zeit Abbott, Stacey: *Celluloid Vampires. Life after Death in the Modern World* (Austin: University of Texas Press 2007); Feichtinger, Christian / Heimerl, Theresia (Hrsg.): *Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse in Film und TV* (Marburg: Schüren 2010 [Film & Theologie. 17.]); Silver, Alain / Ursini, James: *The Vampire Film. From Nosferatu to True Blood* (4 ed., upd. & exp., Montclair, N.J.: Limelight Ed. 2011); Weinstock, Jeffrey Andrew: *The Vampire Film. Undead Cine-*

ma (London [...]: Wallflower 2012 [Short Cuts. 48.]).

[7] So prominent das Motiv im Motivkreis des Tierhorrors auch ist, so wenig wurde es bislang zum Gegenstand motivgeschichtlicher Forschung. Als eine der wenigen Ausnahmen vgl. Newman, Kim: *Nightmare Movies. A Critical Guide to Contemporary Horror Films* (New York: Harmony Books 1988, S. 65-71). Vgl. dazu auch Analysen einzelner Filme wie z.B. Smith, Elizabeth: „Today the pond, tomorrow the world: A look at *Frogs* as divine portent through an ecological lens“ (in: *Golem: Journal of Religion and Monsters* 1,1, 2006, URL: http://www.golemjournal.org/Spinrg_2006_Issue/frogs_GREMLIN_S06.pdf) oder Überblicke über nationale Filmproduktionen wie Simpson, Catherine: „Australian Eco-Horror and Gaia's Revenge: Animals, Eco-Nationalism and the New Nature“ (in: *Studies in Australasian Cinema* 4,1, Nov. 2010, S. 43-54).

[8] Zur Figur des „verrückten Wissenschaftlers“ vgl. Tudor, Andrew: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie* (Oxford: Blackwell 1989, bes. 133-157); Junge, Torsten / Ohlhoff, Dorte (Hrsg.): *Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader* (Aschaffenburg: Alibri 2004, bes. 23-37). Vgl. neben einer Unzahl von Einzelanalysen auch die Inhaltsanalyse von 222 Filmen von Weingart, Peter / Muhl, Claudia / Pansegrau, Petra: „Of Power Maniacs and Unethical Geniuses: Science and Scientists in Fiction Film“ (in: *Public Understanding of Science* 12,3, July 2003, S. 279-287).

[9] Vgl. als Überblick Shapiro, Jerome F.: *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film* (New York [...]: Routledge 2002) sowie als Analyse der 1950er Adaptionen des Themas im Hollywoodkino Evans, Joyce A.: *Celluloid Mushroom Clouds. Hollywood and the Atomic Bomb* (Boulder, Col. [...]: Westview Press 1998 [Critical Studies in Communication and in the Cultural Industries.]).

[10] Zum Monsterfilm vgl. Schoell, William: *Creature Features: Nature Turned Nasty in the Movies* (Jefferson, NC/London: McFarland 2008); Pabst, Eckhard: „Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm“ (in: Heinrich Wimmer / Norbert Stresau: *Enzyklopädie des phantastischen Films*. 40. Ergänzungslieferung. Meitingen: Corian, April 1995, S. 1-18; auch in:

Caligari: Zeitschrift für Horrorstudien, [2009], URL: <http://www.caligari-online.de/?p=73>). Als weiter gesteckten Überblick zur Figuration des Monsters vgl. *How to Make a Monster. Konstruktionen des Monströsen* (hrsg. v. Sabine Kyora u. Uwe Schwagmeier. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011 [Film, Medium, Diskurs. 37.]).

[11] Vor allem in psychoanalytischen Interpretationen der Tiefenmotive der Rezeption von Horrorfilmen werden Monster (und man durchaus verallgemeinern: die meisten Tierhorrorwesen) als Hybridwesen angesehen, denen *Monströsität* zukommt. Das Monströse wird nun als Externalisierung unerwünschter Aspekte des Eigenen gedeutet, so dass es in der Wahrnehmung derartiger Wesen zu einer paradoxen Hinwendung zu ekelbesetzten Aspekten des Selbst kommt (was wiederum metonymisch für Gesellschaftsformen, Arten der Objektzuwendung und ähnliches stehen kann). Monströse Wesen werden in dieser Auffassung *per se* als unrein, zusammengesetzt und unnatürlich angesehen, die im Tierhorror die natürliche Ordnung der Realität nicht nur außer Kraft setzen, sondern sogar verhöhnen. Vgl. grundlegend dazu Boge, Chris: *Outlaws, Fakes and Monsters. Doubleness, Transgression and the Limits of Liminality in Peter Carey's Recent Fiction* (Heidelberg: Winter 2009 [Anglistische Forschungen. 401.]). Als exemplarische filmbezogene Analysen vgl. neben Schneider, Stephen: „Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror“ (in: *Other Voices* 1,3, Jan. 1999, URL: http://www.monstrous.com/Essays/The_Representation_of_Monstrosity_in_Cinematic_Horror.html) etwa Humbert, David: „Desire and Monstrosity in the Disaster Film: Alfred Hitchcock's *The Birds*“ (in: *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 17, 2010, S. 87-103). Neben den Monstern sind es vor allem die Mischwesen, die sich für eine solche Interpretation anbieten; vgl. dazu etwa King, Sharon D.: „(Im)Mutable Natures: Animal, Human and Hybrid Horror“ (in: *Of Bread, Blood and The Hunger Games. Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Ed. by Mary F. Pharr [...]. Jefferson, N.C.: McFarland 2012, S. 108-117 [Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy. 35.]). Vgl. dazu auch Alaimo, Stacy: „Discomforting Creatures. Monstrous Natures in Recent Films“ (in: *Beyond Nature Writing*. Ed. by Karla Armbruster and Kathleen Wallace. Charlottesville: University of Virginia Press 2001, S. 279-296), die in den Ambivalenzen des Monsterfilms sogar einen fundamentalen Zugang zu einer kine-

matographischen Ökokritik sieht. Vgl. mit einer auf C.G. Jungs Archetypentheorie basierende Analyse auch Slater, Glen: „Aliens and Insects“ (in: *Varieties of Mythic Experience. Essays on Religion, Psyche and Culture*. Ed. by Dennis Patrick Slattery & Glen Slater. Einsiedeln: Daimon 2008, S. 189-206).

[12] Vgl. zum Motiv des Gestaltwandels allgemein neben Stiglegger, Marcus: „Humantransformationen - das Innere Biest bricht durch: Zum Motiv des Gestaltenwandels im Horrorfilm“ (in: *Horror und Ästhetik: Eine interdisziplinäre Spurensuche*. Hrsg. von Claudio Biedermann und Christian Stiegler. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2008, S. 30-49) vor allem die Dissertation von Gehrman, Daniela: *Von Katzenfrauen, Affenmännern und Werwölfen. Das Tier im Menschen* (Marburg: Tectum 2006 [Filmstudien.]). Vgl. zudem Koebner, Thomas: „Häutungen. Von Katzenmenschen und Werwölfen im Film“ (in: *Unheimlich anders..Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino*. Hrsg. v. Christine Ruffert [...]. Red.: Wili Karow. Berlin: Bertz+ Fischer 2005, S. 39-52). Insbesondere Werwölfe werden oft im allgemeineren Zusammenhang der Lykantrophie untersucht; vgl. dazu etwa Esposito, Riccardo: *Il cinema dei licantropi* (Roma: Fanucci 1987 [Futuro Saggi. 12.]); Dunn, George A. / Housel, Rebecca (eds.): *True Blood and Philosophy* (Hoboken, N.J.: Wiley 2010 [The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series.]). Als filmographischen Überblick der Werwolf Filme vgl. Jones, Stephen: *The Illustrated Werewolf Movie Guide* (London: Titan Books 1996). Vgl. allgemein- kulturgeschichtlich dazu auch Steiger, Brad: *The Werewolf Book. The Encyclopedia of Shape-Shifting Beings* (Detroit [...]: Visible Ink Press 1999).

[13] Das phantastische Motiv des Gestaltwandlers findet sich übrigens auch im Comic; erinnert sei etwa an *Superman* in seinen verschiedenen Adaptationen sowie an den dem Tierhorror viel näheren *Spiderman*, dessen Held als Kind beim Besuch eines Forschungsinstituts von einer radioaktiven Spinne gebissen wurde und daraufhin verschiedene Superkräfte entwickelte – die proportional vergrößerte Kraft, die Geschwindigkeit und Wendigkeit einer Spinne, die Fähigkeit, Wände zu erklettern sowie einen besonderen Gefahrensinn. Der 1962 erstmals veröffentlichte Comic wurde nach verschiedenen TV-Serien zum ersten Mal mit *Spider-Man* (*Spider-Man*, USA 2002, Sam Raimi) verfilmt, dem zwei Sequels (*Spider-Man 2* / *Spider-*

Man 2, USA 2004, Sam Raimi; *Spider-Man 3 / Spider-Man 3*, USA 2007, Sam Raimi) sowie ein Franchise-Film (*The Amazing Spider-Man / The Amazing Spider-Man*, USA 2012, Marc Webb) folgten.

Verwiesen sei auch allgemein auf die in Tiere verzauberten Figuren des Märchen, vom Froschkönig bis zu den sieben Raben; ein filmisches Beispiel sei *Schneeweißchen und Rosenrot* (DDR 1978, Siegfried Hartmann), in dem zwei Prinzen in Falke und Bär verwandelt werden.

[14] *Creature from the Black Lagoon (Der Schrecken vom Amazonas*; aka: *Das Ungeheuer der schwarzen Lagune*, USA 1954) in einem 3D-Film entwickelt hatte. Der Film war äußerst erfolgreich, zwei Fortsetzungen folgten bereits in den 1950ern (*Revenge of the Creature*, dt.: *Die Rache des Ungeheuers*, USA 1955, Jack Arnold, 3D-Film; *The Creature Walks Among Us*, dt.: *Das Ungeheuer ist unter uns*, USA 1956, John Sherwood). Zu den bekanntesten Nachahmungen gehört *Swamp Thing (Das Ding aus dem Sumpf*, USA 1981, Wes Craven). In der Persiflage *The Return of Swamp Thing (Das grüne Ding aus dem Sumpf*, USA 1989, Jim Wynorski) kämpfen ein gutes und ein böses Sumpffmonster gegeneinander. Vgl. dazu auch den aus vier Episoden (die Teile liefen auch im Fernsehen) des Films *Swamp Thing (Swamp Thing - Das Wesen aus den Sümpfen*, USA 1990-91, Walter von Huene, Lyndon Chubbuck, Mitchell Bock, Bruce Seth Green). Oft werden die amphibischen Fischmenschen in eine abenteuerliche Handlung eingebaut – mit den Wesen, die ein Biologe hergestellt hatte, sollen in *La Isola degli Uomini pesci (Insel der neuen Monster*, 1979, Sergio Martino) z.B. die Schätze von Atlantis geborgen werden.

[15] Der auf einem Roman von Jack Finney beruhende Stoff (erstmal erschienen 1955) wurde mehrfach für den Film adaptiert: *Invasion of the Body Snatchers (Die Dämonischen*, aka: *Die Invasion der Körperfresser*, USA 1956, Don Siegel);

Remake: *Invasion of the Body Snatchers (Die Invasion der Körperfresser*, USA 1978, Philip Kaufman); *The Invasion (Invasion*, USA/Australien 2007, Oliver Hirschbiegel). Eine Variante ist *Body Snatchers* (USA 1993, Abel Ferrara).

[16] Verwiesen sei auf die neueren, höchst ironisch mit dem älteren Motiv umgehenden Filme, etwa auf den SF-Actionfilm *Starship Troopers* (USA 1997, Paul Verhoeven) nach einem Roman von Robert A. Heinlein (1959), in dem eine Armee außerirdischer Insektengestalten erst von Militärs gestoppt wird, als das *brain bug* – eine Art Königin, die in einer Höhle residiert – gestellt und entmachtet wird. Erinnerung sei auch an die SF-Groteske *Mars Attacks!* (USA 1996, Tim Burton), in der eine Marsianer-Armee durch Jodelgesang von der Welteroberung abgehalten werden kann.

[17] Zu den zehn biblischen Plagen, die im 13. Jahrhundert vor Christus der Bibel folgend Ägypten überzogen, vgl. Trevisanato, Siro Igino: *The Plagues of Egypt. Archaeology, History and Science Look at the Bible* (Piscataway, N.J.: Euphrates 2005). Filmisch nimmt vor allem *The Reaping* (USA 2007, Stephen Hopkins) explizit Bezug auf den biblischen Bericht.

[18] Vgl. dazu als Überblicksartikel Wulff, Hans J.: „Der Sound des Todes. Bienenschwärme und Killerbienen. Ein Beitrag zur kulturellen Entomologie“ (in: diesem Band) sowie die dort verarbeitete Literatur.

[19] Als Überblick über die Unzahl von Katastrophenfilmen vgl. Hobsch, Manfred: *Das große Lexikon der Katastrophenfilme. Von "Airport" bis "Titanic", von "Erdbeben" bis "Twister" und von "Flammendes Inferno" bis "Outbreak - Lautlose Killer"* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003) sowie Keane, Stephen: *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe* (2nd ed. London [...]: Wallflower 2006 [Short Cut. 6.]).

Summ summ summ: Der Sound des Todes. Bienenschwärme, Killerbienen und andere insektoide Schwarm- wesen. Ein Beitrag zur kulturellen Entomologie

Kulturelle Entomologie

Dass einer *bienenfleißig* seiner Arbeit nachgeht, dass das Körperideal der *Wespentaille* in manchen Phasen der Geschichte von Frauen, die ihm nachstreben wollten, nur mit Gewalt gegen den eigenen Körper erreicht werden konnte, dass zwei einander *spinnefeind* sind oder dass man *Schmetterlinge im Bauch* hat, wenn man verliebt ist – die Sprache ist voller Metaphern und Bilder, die auf die Welt der Insekten und der Spinnen und anderer Kleinlebewesen zurückweisen. Und wenn man von „Insektoiden“ etwa im Film spricht und damit Spinnen und Insekten gleichermaßen meint, erhebt sich im Alltagsgespräch oft kein Widerspruch. Das alltägliche Wissen und die biologische Klassifikation stehen offensichtlich einander zur Seite, ohne aber identisch zu sein. Sie hängen (bedingt durch Schulunterricht und mediale Aufklärung) zweifelsohne miteinander zusammen, aber sie gehören verschiedenen signifikativen Praktiken an, greifen auf unterschiedliche Formen des Wissens zu. Interessieren sich die einen für die sozialen Ordnungen des Bienenvolks und für die Strategien der Kommunikation, der Ernährung, der Brutpflege und ähnliches, so nehmen es die anderen als Bild eines idealisierten Staatswesens, in dem Arbeitsteilung und Machtverhältnisse dem einzelnen Mitglied dieses Sozialverbands seinen klaren Ort zuweisen.

Es liegt nahe, der Wissenschaft der Biologie eine *populäre Biologie* zur Seite zu stellen, in der andere Charakteristiken der diversen Lebewesen, die man als *Insektoide* zusammenfassen könnte, zentral werden als in der ersten:

- So mag es die enorme *Kraft* sein, die z.B. den Ameisen zukommt, die ein Mehrfaches ihres eigenen Körpergewichts bewegen können,
- oder die *Wehrhaftigkeit* vieler Insekten- und Spinnenwesen, ihre Giftigkeit und ihre Bewaffnung mit Zangen und anderen Organen (die sie wiederum mit den Krebstieren verbindet);
- auch das Auftreten in *Schwärmen* ist eine eigene Qualität, der die Organisation in „Insektenstaaten“ korrespondiert (eine Eigenheit, die den Spinnenwesen nicht eignet); anders als in vielen anderen Tierhorrorfilmen tritt nicht ein Individuum, sondern eine ganze Population nichtindividuierter Akteure entgegen;
- oft wird Insektoiden die Fähigkeit zu einer der menschlichen sehr unähnlichen *Kommunikation* zugeordnet (die manchmal in Form technisch anmutender Summ- und Piep-Töne inszeniert wird);
- gemeinsam ist ihnen die *morphologische Vorstellung* eines gegliederten Körpers, eines Exoskeletts, das gleichzeitig als Panzer gegen äußere Feinde wirkt;
- und auch die ikonographische Vorstellung einer strengen, auf die Schwerkraft ausgerichteten *Symmetrie* des Körpers durchzieht zahllose Insektenbilder;

-- schließlich werden die Formen der *Sexualität* (von der Gottesanbeterin werden angeblich die Männchen nach dem Beischlaf aufgefressen, und auch die Bienenmännchen wachsen nur zum Zweck eines einmal vollzogenen Beischlafs auf) als Indikatoren einer rabiaten Ordnung der Sexualität angesehen, die in Übertragung auf menschliche soziale Beziehungen höchstens als Bild spezifischer dominanter und eng mit dem Tod ihrer männlichen Partner assoziierten Frauenfiguren (von der *femme fatale* bis zur *femme castratrice*) genutzt werden können.

Die Insektenwesen der populären Biologie stehen so oft in Bedeutungshorizonten, die für die biologische Beschreibung und Erforschung der Arten ohne Belang sind oder die sogar gegenüber der Realität der Tiere ganz Falsches behaupten. Für die alltägliche Kommunikation wiederum ist das ebenso wenig von Belang wie für die Arbeit der populären Phantasien – für sie bilden Insektoide zum einen einen kaum ausschöpfbaren Schatz von modell- und bildhaften Stereotypen und Klischees, die nicht nur in den Sprachgebrauch und die Ad-hoc-Bildung von Vergleichen und Metaphern eingehen können, sondern die auch den Ausgangspunkt für zahllose Erfindungen einer populären Phantastik in Literatur, bildender Kunst, Comic und Film bilden. Auf allen Ebenen des Wissens, das in der populären Biologie zusammengekommen ist: Im „Insektenroman“ der 1910er und 1920er Jahre spielen Insekten die Hauptrollen in melodramatischen Geschichten, als sollten sie die Unberührbarkeit der Menschen ihrer Zeit symbolisieren. Die Bilder des niederländischen Graphikers Maurits Cornelis Escher übersetzen das Körperschema von Libellen, Schmetterlingen und Fliegen gleich in ornamentale Muster, die Gleichförmigkeit der Körper in eine neue graphische Ordnung zwingend. Alien-Wesen werden nach dem morphologischen Vorbild von Insekten (gegliederter Körper, Exoskelett) gestaltet. Und bei ausreichender Vergrößerung werden auch die Waffen, mit denen Insektoide ausgestattet sind, zur tödlichen Bedrohung (wie die zahlreichen, manchmal bizarr anmutenden *big bugs* der Comic- und Filmgeschichte belegen, die in zahlreichen neueren Computerspielen immer neu animiert werden). In allen diesen kulturellen Anverwandlungen fällt auf, dass die Insektoiden affektiv aufgeladen und mit Emotionen gekoppelt sind, durch die sie in das Feld der menschlichen Handlungswelt eingebunden werden können.

Der Entomologe Charles Hogue vom Los Angeles County Museum of Natural History schlug vor, neben die biologische Subdisziplin der Entomologie die *kulturelle Entomologie* (oder auch: *Ethnoentomologie*) zu stellen, die sich mit den Symbolismen und den als wahr und real geltenden Annahmen über Wesen und Verhalten von Insekten im populären Wissen, in den Künsten, Religionen und vor allem auch der Folklore und in den populären medialen Texten beschäftigt – in allen Kulturen der Welt gleichermaßen, bis in frühzeitliche Kulturen hinein zu verfolgen (Hogue 1987, Weidner 1995, Dicke 2000, Wennemann 2002). Die folgenden Überlegungen werden versuchen, einige Strategien der spekulativ-phantastischen Nutzung von Elementen des populären Wissens über Insektoide im besonderen Feld des fiktionalen Films zu benennen. Ausgangspunkt sind die sogenannten „Killerbienen“, die dort ausnahmslos im Affekthorizont der Bedrohung bzw. der Angst dramatisiert wurden, in Filmen, die deren Geschichten und Inszenierungsweisen zudem auf Muster anderer Genres zurückgreifen, diese neu funktionalisieren. An ihnen lassen sich zudem Bestimmungselemente der Horribilität ihrer insektoiden Prot- und Antagonisten (vor allem ihr Auftreten als Schwarmwesen) festmachen, die in tiefere Zonen des Wissens und der phänomenalen Sicherheit des In-der-Welt-Seins von Zuschauern hinüberweisen.

Schwärme, Ängste, Individuen

In den Bergen von Costa Rica, im Sommer 1986. Der amerikanische Botanikstudent Siang Ooi stieß auf einen Stock wilder Bienen. Binnen Sekunden war er von Bienen umringt. Er versuchte zu fliehen, stolperte. Freunde, die ihm zu Hilfe eilten, wurden ebenfalls attackiert, flüchteten ihrerseits. Der Student konnte mit 8.000 Stichen im ganzen Leib nur noch tot geborgen werden (so berichtet in der *NZZ Folio*, 4, 1999). Er war auf Killerbienen gestoßen, über die seit den 1960ern nicht nur in der Saure-Gurken-Zeit in der Presse berichtet wird. In Brasilien sollen sie bereits 1965 150 Todesfälle verursacht haben; von dort stammt auch der Name *abelhas assassinas*, „Killerbienen“. Wir wissen nicht nur, dass die „afrikanische Biene“ (*apis mellifera scutellata*) viel aggressiver als die uns vertraute Honigbiene ist, sondern auch, dass sie sich von Südamerika – und nicht von Afrika, wo sie heimisch ist – ausbreitet und inzwischen auch in den USA angelangt ist. Die Anekdote erzählt, dass die Killerbienenwanderung 1956 beginnt, als der Genetiker Warwick Estavam Kerr von der brasilianischen Regierung mit einem Forschungsprogramm betraut wurde, eine „bessere Biene“ zu züchten; dieser griff auf afrikanische Bienen zurück, die er in die Honigbienenbestände einkreuzen wollte – bis gleich zwei Dutzend Königinnen aus dem Labor entwichen und seitdem wild leben (so berichtet z.B. in der *taz*, 10.10.1988).

Bereits 1966 datiert der erste Film, der das Motiv der im Schwarm Menschen anfallenden Bienen auch in die Filmgeschichte importierte. Natürlich muss man den Bogen weiter spannen und nicht nur Presse, sondern auch Literatur in die Überlegung einbeziehen – der Film *The Deadly Bees* (1966) basierte auf dem Roman *A Taste for Honey* von Henry Fitz Gerald Hear, der bereits 1941 entstand. In der Hochphase des Motivkreises häuften sich nicht nur die tagesaktuellen Nachrichten und (mehr oder weniger spekulative) Hintergrundberichte in der Presse [1], sondern es entstanden mehrere Romane, die meist schon im Titel schon auf ihr Thema verweisen (wie Anthony Potters *The Killer Bees*, 1977). Frank Schätzing's Bestseller-Roman *Der Schwarm* (2004) entfaltet am Ende die dramatischen Konstellationen und die erzählerischen Muster, denen auch fast alle Bienenschwarm-Filme folgen, in großer Breite. Er bezog vor allem die Wissenschaftler als Figuren mit ein, die die Erklärbarkeit der Welt und die Macht der Rationalität trotz aller Katastrophen dauerhaft garantieren [2].

Erst der TV-Dokumentarfilm *MonsterQuest: Giant Killer Bees* (USA 2010) des US-amerikanischen History Channel porträtierte die afrikanischen Bienen in einer sachlich und wissenschaftlich fundierten Weise. Eigentlich müsste man konsequenterweise von „afrikanisierten Bienen“ sprechen, weil die Killerbienenvölker aus der Kreuzung afrikanischer und brasilianischer Bienen entstanden sind; allerdings ist im größten Teil der populären Literatur von „afrikanischen Bienen“ die Rede. Vor allem der Arte-Dokumentarfilm *Die Legende von den „Killerbienen“* (Schweiz/BRD 2001, Gerald Kastberger) stellt die Tiere in den Kontext neuerer biotechnischer Kontexte und erzählt die Geschichte der afrikanisierten Bienen als das spektakulärste genetische Experiment des letzten Millenniums.

Die fiktionalen Geschichten über die Killerbienen sind dagegen ausnahmslos Horrorgeschichten, die mit einer diffusen Angst von Zuschauern spielen. In allen Killerbienen-Filmen (und einigen eng verwandten Filmen, in denen andere Schwarm-Insekten die Rolle des Antagonisten übernehmen) geht es um die Konfrontation eines menschlichen Individuums mit einer Masse von Insekten-Gegnern, die kein individuelles Gesicht tragen, die nicht als Individuen adressiert (oder bekämpft) werden können, die auch gar keinen Schlachtplan verfolgen, sondern sich ohne Rücksicht auf individuellen Tod zum Angriff formieren – was könnte größeren Schre-

cken einjagen? Die Metaphern der Flut und des (ertrinkenden) Untergehens drängen sich auf, weil der einzelne so ganz zur Machtlosigkeit verdammt scheint.

Im Motivkreis der Mörderbienen wird auf eine Individualisierung der Bienen ebenso verzichtet wie auf eine psychologische Herleitung ihrer Verhaltensweisen. Vielmehr werden sie als eine im Grunde unkontrollierbare Heimsuchung der Menschen ausgewiesen. Sie schließen sich an mehrere andere Formen der Naturkatastrophe wie die *Flut*, die *Überschwemmung*, die *Sturz-* und der *Springflut* usw. an. Unwillkürlich kommt auch der *Erdrutsch* in den Sinn – sie alle gehören als Bildlieferanten zum assoziativ an den Schwarm und seine Bewegungs- bzw. Okkupierungsformen erschlossenen Sinngelände. Erinnerung sei an die biblische Sint- oder Sünd-Flut, die das Alter der Bedeutungsgeschichte bezeugt. Ob man die Flut im allgemeinen als Auslöser menschlicher Urangst ansehen und sie zu archetypischen Bildvorstellungen rechnen kann, sei hierdahingestellt. Es sollte aber deutlich sein, dass sowohl das narrative Motiv wie auch die Bildwelten der Killerbienenfilme nicht eigenständig sind, sondern in eine lange Kette von Katastrophenphantasien hineingehören, die kulturgeschichtlich weit zurückreicht [3].

Darum auch sind die Filme, in denen Tierschwärme die Rolle des Angreifers übernehmen, an Modellen des Kriegsfilms geschult – und an solchen des Katastrophenfilms, möchte man ergänzen, weil sie fast immer von Gegenwehren erzählen, in denen sich die Findigkeit, die Intelligenz und am Ende die Handlungsmacht des Individuums erweisen kann. Oft geht es um soziale Elementartugenden wie Loyalität, Sorge um den anderen, das Gewinnen von Mut auch in aussichtsloser Lage, in der die Figuren einem Reifungsprozess ausgesetzt sind. Am Ende sind sie nicht nur die Sieger des dramatischen Kampfes, sondern auch Absolventen einer Tugendprüfung. Die Schwarmwesen sind auf die Rolle des Antagonisten festgelegt, bekommen weder psychologische Tiefe noch eine wie auch immer geartete *backstory*.

Auch hier stehen die Killerbienen in einem weiteren Motivhorizont, in dem sich Tiere zu Schwärmen formieren (neben Insekten sind dies vor allem auch Fische) und dann eine neue Identität als Figuren der Handlung annehmen. Zudem treten sie dann in narrative Funktionen (wie die des Helfers) ein. Methodisch ist die Überlegung von größter Bedeutung, besagt sie doch, dass eine nur aus der Biologie der Tiere heraus begründete Gruppe der „Killerbienen-Filme“ zu kurz greift, von ihrem Eintreten in die Kontexte der Erzählung und des Dramas ebenso absieht wie von ihrer Beziehung zu Tiefenmotiven wie denen der Schwarmwesen. Man könnte das Argument auch umdrehen und die Killerbienen nur als eine der Erscheinungsweisen von Wesen einer eigenen, der kulturellen Kommunikation zugehörigen Wesensart ansehen. Der biologischen Bestimmung der Akteure tritt eine narratologische und eine motivische Bestimmung zur Seite. Die Grenzen lassen sich dann nicht mehr so scharf ziehen.

Wenn also im Western etwa Rinderherden als *Stampede* den Helden schützen oder die Bösewichter aus der Stadt vertreiben müssen, werden auch diese Tiere aus der bis dahin oft hintergründigen Rolle als Teile des Environments zum dramatischen Akteur. Die Bezeichnung ist übrigens nach dem mex.-span. *estampida* gebildet, das eine unvermittelte Fluchtbewegung einer Tierherde bezeichnet, die die gesamte Herde erfasst und diese unkontrollierbar macht. Das wohl berühmteste Beispiel entstammt Howard Hawks' Western *Red River* (USA 1948), in dem die Leiber der Tiere zu Bildern eines sich wild ergießenden Stroms von Rindern fügen, so wieder an die Metaphorik der „Flut“ anschließend. Ein anderes Beispiel der Zeit ist *Stampede* (USA 1949, Lesley Selander), in dem die Rinder eines Brüderpaares durch konkurrierende Siedler mittels einer Sprengung zu einem blinden und zerstörerischen Lauf angeregt werden.

Der Übergang bislang harmloser Tiere zu Schwärmen, die eine eigene vielkörperige Identität anzunehmen scheinen, spielt in der Geschichte des sogenannten *Tierhorror*s seit den 1970ern eine gewichtige Rolle, scheinen sich doch die bis dahin individuierten Tiere einer eigenen Intentionalität unterzuordnen und ihre Beziehungen zur menschlichen Zivilisation neu zu definieren. Ohne dem hier nachgehen zu wollen, seien aber *Frogs* (*Frösche*; aka: *Frogs - Die Frösche*; aka: *Frogs - Killer aus dem Sumpf*, USA 1972, George McCowan), in dem sich alle tierischen Lebewesen auf einer kleinen Insel vor der Küste Floridas gegen die Bewohner der Insel erheben, oder das Rattenplagen-Doppel *Willard* (USA 1970, Daniel Mann) und *Ben* (USA 1971, Phil Karlson) als Prototypen dieses Horror-Kleingenres genannt.

Ob man nun Sebastian Vehlken's These, dass Schwärme den Raum der Handelnden auflösen und dabei einen eigenen Raum hervorbrächten (2009), an den Insektoiden-Filmbeispielen verifizieren kann, sei zumindest in Zweifel gezogen. Zwar verdunkeln sie vielleicht den Himmel oder legen sich wie eine zweite Haut an die überfallenen Figuren an, hüllen sie ganz ein, als bildeten sie einen Kokon um das eingehüllte Objekt (in den filmischen Darstellungen: meist ein menschlicher Kopf), doch eine eigene Räumlichkeit entsteht daraus nicht. Vehlken's Überlegungen suchen die Binnenorganisation von Schwärmen zu untersuchen, nicht deren äußere Wahrnehmung; im Insektoiden-Horrorfilm dagegen tritt der Schwarm als morphologisch nicht genau feststellbares, dabei hochadaptives Gestaltwesen auf, das in seinen Extensionen und Verhaltensweisen nur diffus erfasst werden kann [4].

Im populären Kino haben es die „Borg“ aus der TV-Serie *Star Trek (The Next Generation, 1987-91; Voyager, 1995-2001)* zu einem poetologischen Schlüsselkonzept gebracht, die das Prinzip der Vielkörperlichkeit bei gleichzeitiger Präsenz eines kollektiven Bewusstseins (*many bodies, one mind*) in den Rang einer antagonalen Hauptrolle angehoben haben – und dass in dem Film *Star Trek: First Contact (Star Trek: Der Erste Kontakt, USA 1996, Jonathan Frakes)* die Borg-Rasse dann doch auf eine Art „Königin“ zurückgeführt wird, nimmt die Unerklärbarkeit der Borg-Akteure aus unerfindlichen Gründen wieder zurück, führt es die Borg doch auf eine gedankliche Vorstellung des Bienenstaates ebenso zurück wie auf eine Vorstellung, dass die Schwarmwesen im Auftrag einer übergeordneten, leitenden und ordnenden Instanz zurück [5]. Die Borg waren bis dahin waren die Schreckensvision eines handelnden, aber nicht mehr individuell kontrollierten Wesens. Die Vorstellung eines bürgerlichen Subjekts, das eigenverantwortlich handelt, das moralischen und ethischen Verpflichtungen unterliegt (einschließlich der Sanktionierbarkeit von Übertretungen), ist ausgesetzt. Darum sind die Gegnerscharen in manchen James-Bond-Filmen uniformiert und allein durch ihre Farben als Legionen erkennbar, die für den Bösewicht kämpfen. Darum wirken sie wie ferngesteuert, ohne eigenen Willen, einzig auf die Verteidigung ihrer Bastionen getrimmt, zum Tode bereit, den sie klaglos entgegennehmen. Die Opposition von Gut und Böse wird in diesen Beispielen zur Opposition von Individuum und Schwarm, soll das heißen.

Killerbienen-Schwärme im Horrorkino

Nun basieren Schwärme darauf, dass sich die beteiligten Individuen sozusagen auflösen und in die neue Identität des Schwarms eingehen. Es gibt keine Schwarmindividuen, sondern der Schwarm selbst ist die handelnde Figur. Es gehört zur Geschichte des Kinos, dass Schwärme fast immer der Welt der Bösewichte zugehören. Schwärme und treten im Action-Kino etwa im-

mer wieder als schwarmartig auftretende Horden von abhängigen Dienstkraften auf. Im Falle des Konflikts stürzen sie sich ohne jedes Ansehen des eigenen Überlebens in den Kampf und werden meist auch in großen Mengen getötet. Die subordinierten Bediensteten der Bösewichte (die Helden des Action-Kinos treten fast immer als einzelne auf) sind anonymisiert, meist gleichgestaltig. Verstärkt wird das durch eine an militärische Formationen gemahnende Uniformierung, gelegentlich auch durch farbliche Kennung der Akteure.

Im Action- und Kriegsfilm werden Formationen von Soldaten manchmal auch ikonographisch als Schwärme behandelt; wenn etwa in *Arabian Nights (Arabische Nächte, USA 1942, John Rawlins)* die berittenen Truppen Harun al-Raschids über eine Dünenkuppe ins Bild reiten, wirkt es, als gehörten sie einer Welle an, die in die Bildfläche hineinrollt. Eher statisch sind Massenformationen in zahlreichen Historienfilmen, die aber wiederum die Heere nicht in Individuen auflösen, sondern als Massenwesen inszenieren. Im Unterschied zu den Bienenschwärmen sind sie aber formal streng geordnet, bilden also eher sogar einen Gegenentwurf gegen diese so anderen Schwarmwesen.

Insbesondere Tierschwärme spielen in der Dramaturgie und Ikonographie gerade des Horror-Genrekinos eine gewichtige Rolle. Neben die Metapher des Schwarms (der Flut, der Überschwemmung usw.) tritt bei den Tierschwärmen ein zweiter Impuls, der in sich einen weiteren (horrorfilmaffinen) Angstanlass enthält: das Aussetzen eines im normalen Leben stillschweigend funktionierenden Stillhalteabkommens zwischen Mensch und Natur. Es waren die brasilianischen Killerbienen, die in der Sensationspresse auftauchten, die am Ende wohl den Impuls gaben, sich auch fiktional mit dem Kampf gegen Insektenhorden zu befassen. Der erste Film des kleinen Motivkreises ist Freddie Francis' *The Deadly Bees (Die tödlichen Bienen, Großbritannien 1966)*. Er beginnt mit einem Brief, den ein Bienenzüchter an das Ministerium geschrieben hat, in dem er mitteilte, er habe Killer-Bienen gezüchtet – und er werde sie als Mordinstrument einsetzen, wenn man ihn nicht ernst nähme. In einem Sanatorium auf einer Insel häufen sich tatsächlich tödliche Attacken von Bienen auf Menschen. Es stellt sich heraus, dass es einem Wissenschaftler und Bienenzüchter gelungen ist, den „Geruch der Angst“ zu isolieren und damit Bienen zu manipulieren. Ausgerechnet der Mann, zu dem sich die Heldin des Films flüchtet, ist der Urheber der Gefahr, droht der jungen Frau an, sie zu töten. Es gelingt ihr aber, die Bienen auf den Mann zu lenken. Sie entkommt aus dem brennenden Haus und kann die Insel verlassen. Ob die Bienen bei dem Brand vernichtet worden sind, bleibt am Ende offen.

Kurze Zeit nach Francis' Film griff die japanische Produktion *Konchu daisenso (Genocide - Die Killerbienen greifen an, Japan 1968, James Nihonmatzu)* das Bienenmotiv auf. Hier züchtet eine wahnsinnige Frau mit Hass auf die Menschheit äußerst aggressive Bienen, um die Menschheit zu bedrohen. Das amerikanische Militär sucht gleichzeitig nach einer Atombombe, die bei einem Flugzeugabsturz auf der Insel, auf der die Geschichte angesiedelt ist, verlorengegangen ist. Die Militärpolizisten erfahren auch von der drohenden Bienengefahr und beschließen, die Bombe zu zünden, die so den Feinden nicht in die Hände fallen kann und zugleich das Bienenproblem aus der Welt schafft. Die Anlehnung an die paranoiden Big-Bug-Movies der 1950er Jahre und die Konstellationen des Kalten Krieges sind deutlich, auch wenn der Film aus den Themen und Gestimmtheiten der Spät-1960er herausfällt (und nur in den USA eine zeitgenössische Auswertung im Ausland hatte; in Deutschland wurde der Film erst 1986 als Video zugänglich).

Die ganz andere generische Tradition des seinerzeit so erfolgreichen Katastrophenfilms griff *The Savage Bees (Killerbienen - Die Natur schlägt zurück; aka: Mörderbienen greifen an, USA*

1976, Bruce Geller) auf: New Orleans feiert Karneval, die Straßen sind überfüllt, die Verwaltung ist verwaist, die Polizei ganz mit dem Straßengeschehen beschäftigt – als bei einem Schiffsunglück auf dem Mississippi ein gigantischer mutierter Bienenschwarm freigesetzt wird, der aus einer Kreuzung von afrikanischen und einheimischen Bienen entstanden ist. Er nähert sich der Stadt, einer Naturkatastrophe ähnlich, unaufhaltbar. Der Sheriff und eine Insektologin müssen allein versuchen, die Tod ankündigende Bienenwolke zu stoppen. Wie schon in diesem Film fällt die generische Bindung der Killerbienen-Filme auch in zahlreichen anderen Filmen auf. Eine Mélange von Kalte-Kriegs- und Katastrophen-Szenario führte die aufwendige Warner-Produktion *The Swarm* (*Der tödliche Schwarm*, USA 1978, Irwin Allen, nach einem Roman von Arthur Herzog, 1974) vor: Ein Schwarm afrikanischer Killerbienen tötet die Crew einer amerikanischen Raketenbasis in Texas. Ein Entomologe informiert die Behörden, die aber nicht reagieren, woraufhin er ein Expertenteam zusammenstellt, das aber im Kampf gegen die Bienen erfolglos bleibt. Trotzdem die Militärs die Gefahr ernst zu nehmen beginnen, überfallen die Bienen Houston – das gerade noch rechtzeitig evakuiert werden kann; die Stadt muß niedergebrannt werden. Wie sich herausstellt, waren es die Schwingungsfrequenzen der Raketenbasis, die die Bienen nach Texas gelockt haben; mittels eines großen Sonariums können sie aufs Meer hinausgelockt und am Ende über einer in Brand gesetzten schwimmenden Öllache vernichtet werden. In beiden Filmen erfolgt der eigentliche Angriff der Bienen auf menschliche Siedlungen, deren Vernichtung absehbar ist, wenn nicht der Gefahr Einhalt geboten wird. Und oft muss das Militär zu Hilfe eilen, mit nur zivilen Mitteln wäre die Katastrophe nicht aufzuhalten. Es ist das Bild einer Gesellschaft im Verteidigungszustand, die zu allen Mitteln bis zur Atombombe greifen muss, um zu überleben. Die Konstellation basiert auf einem unvereinbaren, mit politischen Mitteln nicht zu moderierenden Konflikt zweier Systeme – und dass modellhafte Vorstellungen, die während der Kalte-Kriegs-Hochphase in den 1950ern nicht nur zu paranoid anmutenden Selbstkontroll-Maßnahmen vor allem der US-Gesellschaft geführt haben und die zudem auch spezifische filmische Darstellungen und Genre-Muster hervorbrachten, hier reaktiviert werden, sollte evident sein. Manchmal ist in der Kritik von „neoparanoiden Konstellationen“ die Rede gewesen, was durchaus einleuchtet.

Andere Filme der Zeit wiederholen das Muster. In *Terror out of the Sky* (*Killerbienen II - Terror aus den Wolken*, USA 1978, Lee H. Katzin) überfallen 500.000 Mörderbienen ein Baseballturnier, können aber in einen Raketensilo auf einem nahegelegenen Militärstützpunkt gelockt werden, in dem sie ausgeräuchert werden. *Killer Bees!* (aka: *Deadly Invasion: The Killer Bees Nightmare*; dt.: *Killerbienen!*; aka: *Angriff der Killerbienen*, USA/Kanada 1995, Rockne S. O'Bannon) handelt vom Kampf einer Familie, deren Farm von Killerbienen angegriffen wird. Mit deutlichen intertextuellen Bezügen auf *The Swarm* und *The Savage Bees* arbeitet *Bees* (USA 1998, Gil Rosenblum), der vom Kampf eines einzelnen Mannes und einer Entomologin gegen Millionen von Killerbienen erzählt.

Der kleine Motivkreis bekommt neue Nahrung, als nach dem Anschlag auf das World Trade Center mit dem von Bush als *war against terror* erklärten weltweiten Krieg gegen Terrorstaaten auch eine neue politische Fundamental-Konfrontation etabliert wurde. Wieder scheinen die paranoiden Implikationen der Annahme einer allgegenwärtigen Gefährdung der Zivilgesellschaften durch einen kaum fassbaren Feind der Untergrund dafür gewesen zu sein, dass auch die Stereotypen des Killerbienen-Kinos neu aktiviert wurden, ohne aber je die Prägnanz der Filme der 1970er zu erreichen. *Killer Bees!* (*Mörderischer Schwarm*, Kanada 2002, Penelope Buitenhuis) spielt z.B. in einer kleinen Stadt, in der erste Killerbienen-Angriffe bekannt werden; wegen des Honigfestes will die Stadtverwaltung nicht reagieren, so dass der Sheriff zusammen mit einer

Entologin allein den Kampf aufnehmen muss. Eine andere Entomologin, die im Auftrag des Militärs Killerwespen gezüchtet hatte und die die Mutation gern rückgängig machen würde, muss mit zwei Freunden zusammen versuchen, den Schwarm zu vernichten, als er ein kleines Städtchen überfällt (in dem TV-Film *Black Swarm*, USA 2007, David Winning). Warum ein Entomologie-Professor die Bienen nach Mallorca gebracht und manipuliert hat, so dass deren Gift tödlich wirkt, bleibt in dem Sat1-Film *Die Bienen – Tödliche Bedrohung* (BRD 2008, Michael Karen) unklar; nachdem sie an einem Strand ein Blutbad angerichtet haben, kann der Schwarm jedenfalls mit einem Feuer vernichtet werden. Den Blick der Bienen selbst sucht der Film *1313: Giant Killer Bees!* (USA 2010, David DeCoteau) in einer CGI-Bearbeitung als „BeeVision“ wiederzugeben; der Film erzählt von einem Labor auf einer Insel, in dem von einem Professor versehentlich Killerbienen herangezüchtet werden, die wiederum vernichtet werden müssen. Im Zentrum des japanischen Billighorrorfilms *Satsujinbachi - kirâ bi* (*Killer Bees*, Japan 2005, Norihisa Yoshimura) steht eine Mädchengruppe, die auf einem Wanderurlaub in den Bergen von Killerbienen angefallen werden. Erwähnt sei auch die *Akte-X-Folge Zero Sum (Der Pakt mit dem Teufel)*, USA 1997, Kim Manners / = Staffel 4, Folge 21), in der es um Killerbienen geht, die gezüchtet wurden, um Pockenviren zu übertragen.

Eine Variante des Killerbienenstoffs spielt mit den Vorstellungen des *mad scientist*, manchmal mit pharma-industriellen Impulsen durchsetzt. Schon in dem SF-Naturfilm *The Bees (Operation Todesstachel)*, USA/Mexiko 1978, Alfredo Zacharias) versuchen Geschäftsleute, afrikanische Killerbienen in den USA anzusiedeln, weil sie einen wertvollen Rohstoff für Kosmetikprodukte liefern; zwar scheint der Kampf gegen die Bienen zunächst erfolgreich zu verlaufen, doch entwickelt sich eine hochintelligente, kommunikationsfähige Bienenrasse, die den Menschen ein Ultimatum stellt, sie und ihre Umwelt nicht weiter zu bekämpfen. In *Swarmed (Swarmed)*, Kanada 2005, Paul Ziller) mutieren Bienen bei Experimenten mit Pestiziden; als sie entkommen und eine Kleinstadt bedrohen, unternimmt die Verwaltung wiederum nichts, um nicht den bevorstehenden Hamburger-Wettbewerb zu gefährden. An den Rand dieses Themenfeldes rechnet auch *The Wasp Woman (Forbidden Beauty - Das Experiment)*, USA 1995, Jim Wynorski), dessen Heldin Janice das wichtigste Gesicht einer Kosmetikfirma ist. Um ihre Schönheit und Jugend zurückzugewinnen und zu erhalten, nimmt sie ein Hormon ein, das ein Wissenschaftler entwickelt hatte, das den Alterungsprozess aufhält und das er an Katzen getestet hatte. Als Janice sich das Serum injiziert, wird sie zwar erkennbar jünger, wird aber zur Gestaltwandlerin, die sich im Beischlaf zur Riesenwespe verwandelt, die ihren Partner tötet. Der Film weist zudem auf das Motiv der *Gottesanbeterin* zurück, die bekanntlich ihre Geschlechtspartner nach dem Sex umbringt [6] – aber gerade darin individualisiert er die Heldin, gibt das poetische Motiv der Schwarmexistenz der Mörderinsekten auf, gehört also auch nicht dem Motivkreis zu, der diesen eigen ist.

Andere insektoide Schwarmwesen

Auch andere Insekten- und Spinnenarten treten als schwarmhaft angreifende Massen auf. *Kingdom of the Spiders (Mörderspinnen)*, USA 1977, John „Bud“ Cardos) erzählt eine düstere Geschichte über Spinnen, die sich an Tiere wie Hunde und sogar an Menschen heranmachen, als die Insekten, von denen sie eigentlich leben, durch die Unmengen an Pestiziden fast ausgerottet sind; am Ende überfallen sie eine Stadt, die sie in Gänze mit ihren Netzen überspannen, die Menschen werden nicht mehr entkommen können. Der Film endet an dieser Stelle, und das

Ausbleiben eines Happy-Ends unterscheidet ihn von fast allen anderen Filmen über Schwarminsekten; als Film, in dem sich Spinnen zum Schwarm formieren, ist er sowieso einzigartig. Ein anderer ganz isolierter Sonderfall ist *Attack of the Crab Monsters* (USA 1957, Roger Corman), in dem sich die Einwohner einer langsam im Meer versinkenden Insel gegen Riesenkrabben zur Wehr setzen müssen, die durch einen Atombombenversuch mutiert sind und die menschliche Gehirne fressen. Auch der Exploitation-Billigfilm *Bug Buster* (USA 1998, Lorenzo Doumani) hat kaum Vorläufer – es geht um einen Schwarm von Riesenkakerlaken, die eine Kleinstadt am Meer überfallen.

Ameisen und Heuschrecken bilden die beiden wichtigsten anderen Gattungen schwarmbildender und möglicherweise todbringender Insektoide. Beide Stoffkreise knüpfen ihrerseits an ältere narrative Stereotypen und Motive an, auch wenn sie tiefenideologisch ganz unterschiedliche Traditionslinien fortsetzen. Und in beiden sind die neueren Geschichten ins Exploitative gewendet, werden rein spekulativ. Im einzelnen finden sich:

Ameisen

Phase IV (*Phase IV*, USA 1974, Saul Bass, nach der Kurzgeschichte *Empire of the Ants* von H.G. Wells) erzählt von Ameisen, die sich auf einer abgelegenen Hochebene in Arizona auf Grund astronomischer Einflüsse verändern, sich rasend schnell vermehren und menschliches und tierisches Leben bedrohen; zwei Wissenschaftler entdecken, dass sie Tiere von einer Intelligenz gesteuert werden, einer Ameisenkönigin, deren Ziel die Übernahme der Weltherrschaft ist. Schon der SF-Horrorfilm *Them!* (*Formicula*, USA 1954, Gordon Douglas) hatte von durch Atombombenversuchen mutierten Riesenameisen erzählt, die Menschen überfallen und töten. Die Mutation durch Radioaktivität wird noch in *Empire of the Ants* (*In der Gewalt der Riesenameisen*, aka: *Angriff der Nuklear-Monster*, aka: *Killer-Termiten*, USA 1977, Bert I. Gordon) variiert – dort fallen Riesenameisen in ein Ferienzentrum in Florida ein. Auch die Horror-Satire *Matinee* (*Matinee*, USA 1993, Joe Dante), die 1962 während der Kubakrise spielt, der vor dem Hintergrund der kollektiven Angst vor einem Atomkrieg von der Premiere eines Films im Format „Atomovision“ erzählt, in dem ein Mensch durch Röntgenstrahlung und den Kontakt mit einer Ameise zu einer riesigen Monsterameise mutiert. Eine andere späte Variante dieses 1950er-Jahre-Motivs ist *Damnation Alley* (*Straße der Verdammnis*, USA 1977, Jack Smight), der nach dem 3. Weltkrieg spielt; infolge der radioaktiven Strahlung sind nicht nur Skorpione zu Riesenwuchs mutiert, sondern auch Kakerlaken verändert, die die letzten Überlebenden auf einer Tankstelle in Salt Lake City als Schwarm überfallen.

Manche Filme verzichten auf die Nuklearstrahlung als Erklärungen für den Wesenswandel der Tiere. Einige Beispiele: Eine ganze Armee von Killerameisen verwüstet eine ganze Plantage im südamerikanischen Dschungel (in *The Naked Jungle*, dt.: *Der nackte Dschungel*, aka: *Wenn die Marabunta droht*, USA 1954, Byron Haskin). In *MacGyver - Trumbo's World* (*MacGyver - Der Ameisenkrieg*, aka: *MacGyver 3 - Killer-Ameisen*, Kanada/USA 1985, Lee H. Katzin, Donald Petrie) wälzt sich eine zwei Kilometer breite Ameisenarmee auf die Farm der Bewohner zu, die erst mit Hilfe des aus der TV-Serie bekannten Titelhelden gerettet werden kann. Der Horrorfilm *It Happened at Lakewood Manor* (*Ameisen - Die Rache der schwarzen Königin*, aka: *Hotel des Todes*, USA 1977, Robert Scheerer) erzählt vom Angriff giftiger Ameisen auf ein altes Hotel auf dem Lande.

Und manche Filme wandern in den Bereich der frei sich entfaltenden Horror-Fantasy ab und werden zu „Exploitations-Filmen“, die das kulturelle Wissen über Ameisen ungefiltert in Horrorthrasien überführen. Auch dazu zwei Beispiele: Der besonders groteske Horrorfilm *Destination: Infestation (Ants on a Plane - Tod im Handgepäck*, Kanada 2007, George Mendeluk) erzählt von genetisch veränderten Kugelameisen, die sich einen Menschen als Wirt gesucht hatten und während eines Fluges aus ihm herausbrechen, das Flugzeug unter Kontrolle bringen und erst durch den Tod der Ameisenkönigin unter Kontrolle gebracht werden können. Der in Thailand gedrehte TV-Film *The Hive (Killerameisen*, USA 2008, Peter Manus) basiert auf frühen Invasionsphantasien, wie wir sie aus dem Paranoia-Kino der 1950er kennen: Eine aus dem Welt- raum kommende Population fleischfressender Ameisen landet auf einer südostasiatischen Insel und beginnt, in gewaltigen Schwärmen ganze Städte zu überfallen; als ein amerikanischer Wis- senschaftler zusammen mit seiner Freundin die Plage mit chemischen Mitteln zu bekämpfen sucht, formieren sich die kleinen Tierchen zu einer Art Supercomputer, der sich selbst mit Elek- trizität versorgen kann und der seinerseits in Verhandlungen mit den Menschen tritt. Nicht min- der abstrus ist *The Antman* (aka: *Antrage - Der Ameisenmann*, aka: *Planet B - The Antman*, BRD 2002, Christoph Gampel [7]): Der Volksheld Don José de Alvarez muss zunächst Mexiko City von einem Ameisenmonster befreien, bevor er in seinem Dorf auf seinen Bruder Loco Sa- tano trifft, der Macht über die Ameisen hat und einen unverwundbaren Ameisenmann erschaffen kann.

Heuschrecken

Selbst in einem so harmlosen Zeichentrickfilm wie *A Bug's Life (Das große Krabbeln*, USA 1998, John Lasseter, Andrew Stanton) müssen sich die Ameisen gegen einen Schwarm von Heu- schrecken zur Wehr setzen [8]. Heuschrecken treten meist nur in Episoden auf, in denen sie gan- ze Landstriche verwüsten und die Ernten vernichten. Die Heuschreckenplage gehörte schon zu den zehn Plagen, die in der Bibel (im AT, Buch Exodus) Ägypten überzogen (im Film etwa in dem Disney-Zeichentrickfilm *The Prince of Egypt, Der Prinz von Ägypten*, USA 1998, Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells, inszeniert). Schon in *The Good Earth (Die gute Erde*, USA 1937, Sidney Franklin, nach einem Roman Pearl S. Bucks) vernichtete ein wie ein Unwet- ter über die Farmen hereinbrechender Heuschreckensturm alle Ernten des Dorfes, löste eine Hungersnot und die Wanderung der Protagonisten in die Stadt aus. Im neueren US-Amerika spielen Filme wie *Days of Heaven (In der Glut des Südens*, USA 1978, Terrence Malick) mit dem alten Bild der biblischen Plage, ähnlich, wie in *Nirgendwo in Afrika* (BRD 2001, Caroline Link) die Ernte durch Millionen von Heuschrecken bedroht wird, die die Bewohner der Farm mit primitivsten Mitteln zu vertreiben suchen. Auch in *Locusts (Der Tag, an dem die Heuschre- cken kamen*, USA 1974, Richard T. Heffron) müssen sich Bewohner eines mittelamerikanischen Städtchens gegen Heuschreckenschwärme, die den Horizont verdunkeln, zur Wehr setzen, um ihre Ernten zu retten.

Tatsächlich stehen diese Heuschreckenplagenfilme in einem ganz anderen geistes- und bedeutungsgeschichtlichen Zusammenhang als fast alle anderen Filme, die die Konfrontation von Insektoidenschwärmen und menschlichen Ansiedlungen dramatisieren. Der Dokumentar- film *Memoirs of a Plague* (USA 2011, Robert Nugent) versucht die These zu untermauern, dass der Kampf gegen Heuschrecken zur Geschichte der Landbestellung von Beginn an dazugehört habe – ein Argument, das die Heuschreckenfilme in einen anderen, ökologischen Kontext stellt

als alle anderen Schwärme von Killer-Insektoiden. Eine Kontextualisierung in der Bildwelt religiöser Schriften tritt hinzu: Der oben erwähnte Rückverweis auf die biblische Schilderung findet sich übrigens auch in zahllosen Berichten über Heuschreckenplagen aus aller Welt, als solle darauf verwiesen werden, dass sie eine Warnung seien, dass sich die so kontrolliert geglaubte Natur durchaus gegen die Beherrschung durch den Menschen auflehnen könnte, eine Warnung, die ihrerseits auch als (offen oder verdeckt) religiös motivierter Aufruf zur Bescheidenheit und zur Dankbarkeit für den Reichtum der Ernten verstanden werden kann.

Selbst der Horror-Mystery-Film *The Reaping* (*The Reaping – Die Boten der Apokalypse*, USA 2007, Stephen Hopkins), der von einem Städtchen im sogenannten „Bible Belt“ in Louisiana erzählt, das – nachdem die Bewohner sich einem satanischen Kultus verschrieben haben – von den zehn biblischen Plagen einschließlich einer Heuschreckeninvasion heimgesucht wird, bezieht sich (wie auch andere Fantasy-Horrorfilme auch) unmittelbar auf die zehn biblischen Plagen zurück, die Plage als göttliche Antwort auf menschliche Sündigkeit motivierend.

Es gibt allerdings einige Filme, die die Heuschrecken aus dem Horizont der biblischen Plagen herauslösen. Als antagonale Figuren – also nicht als Naturkatastrophen, sondern als dramatische Akteure – figurieren Heuschrecken in Naturhorror-Filmen wie *Locusts (Todesschwarm - Heuschrecken greifen an)*, USA 2005, David Jackson), in dem ein Wissenschaftler den Mittleren Westen vor gentechnisch veränderten Heuschrecken rettet, und *Locusts: The 8th Plague (Heuschrecken - Die achte Plage)*, 2005, Ian Gilmour) über einen Schwarm fleischfressender Heuschrecken, die aus einem geheimen Militärlabor zur Entwicklung biologischer Kriegswaffen entkommen sind und die wiederum von Wissenschaftlern gestoppt werden müssen.

Natur außer Kontrolle

Insekten, die in ganzen Schwärmen Menschen anfallen, von deren Wehrhaftigkeit die Zuschauer zudem unterrichtet sind und von denen sie wissen, dass man sie in der freien Natur meiden sollte, müssen Ängste ansprechen, weil sie ein stillschweigendes Stillhalteabkommen zwischen Natur und Mensch aufkündigen. Würde es sich um einen Unfall handeln und die Attacke der Bienen vom Gestochenen selbst verursacht, würde man den Insekten dieses nachsehen; aber wenn sie wie von einem eigenen Willen gesteuert über Menschen herfallen, wird eine fremde Macht spürbar, die Übles will. Es nimmt nicht wunder, dass die Vorstellung aktiver Killerbienenvölker nach allegorischer Interpretation ruft. Zu den Eigenheiten der afrikanischen Bienen gehört, dass sie keine eigenen Wächterbienen haben, sondern dass im Notfall oder in Bedrängung das ganze Volk zum Verteidiger des Bienenstocks wird; manchmal wird sogar von einem „Miliz-Modell“ gesprochen, das dem arbeitsteiligen „Berufsheer-Modell“ der Honigbienen entgegenstehe.

Tatsächlich ist der Bedeutungsimpuls, den die Killerbienen freisetzen, noch viel umfassender und weitete sich schon früh zur politischen Allegorie aus. Schon 1972 spekulierte das *Time Magazine* (Ausg. v. 18.9.1972) über die Möglichkeit einer Insekteninvasion in die USA, die einem Überfall durch die Horden Dschingis Khans gleichkomme. Eine derartige Phantasie des „Schwarms“ ähnelt der Metapher der „Flut“, wie sie etwa in der Polit-Paranoia-Literatur als Beschreibung der Machtübernahme der Demokratien durch die Kommunisten verwendet wurde (thematisiert noch in dem Film *Red Dawn, Die rote Flut*, USA 1984, John Milius). Das Bild des Schwarms nun ist in dieser politischen Symbolik auf die Konfrontation zweier Systeme ausgerichtet, von denen das eine nicht nur durch die Aggressivität der Armeen, die in den Krieg zie-

hen, sondern vor allem durch die Gesichtslosigkeit der Soldaten gekennzeichnet ist. Wenn die Armeen des Bösen in *Lord of the Rings (Herr der Ringe, Neuseeland/USA 2001-03)* manchmal einen ähnlichen Eindruck des gesichtslosen Schwarms machen oder wenn die Indianer in manchen Western der 1950er einfach als „die Indianer“ angreifen, dann stößt man auf eine Imagination des Krieges, die den Gegner nicht mehr als Subjekt begreifen kann. Und auch das dramaturgische Muster, den oder die Helden als Individuen einer massenhaft auftretenden Masse von Gegnern gegenüberzustellen und damit um so mehr die Sympathien des Zuschauers für die Helden zu binden, wird plötzlich deutlich. Dass damit einer politischen Konstellation von „Wir“ und den „Anderen“ dramatische Kontur gegeben wird (der Titel des oben schon erwähnten Big-Bug-Films *Them!* gibt dem präzisen Ausdruck) und sich in die Polit-Gedankenwelten paranoid unterlegter Phasen der Geschichte einfügt (wie zuletzt in der Zeit des „War-Against-Terror“ US-amerikanischer Politik). Und doch würde man zu kurz greifen, alle Insektoiden-Filme und die darin enthaltene Entgegensetzung von Wir & Sie im Politischen zu begründen; andere Filme zeigen, dass es auch ganz andere Diskurskontexte und tradierte Bedeutungsgehalte (z.B. biblischen Inhalts) sein können, die in diesen Filmen durchscheinen.

So reichhaltig die Filmographie der Insektenschwärme ist und so sehr sich das Feld um den Angriff von Insekten auf Menschen zu konzentrieren scheint, ist doch Alfred Hitchcocks *The Birds* (USA 1962) der bis heute geheimnisvollste und irritierendste Film des erweiterten Motivkreises geblieben, dem sich eigentlich harmlose Wesen zu Schwärmen zusammenschließen und Menschen bedrohen. Hier formieren sich alle Vögel an der Bodega-Bucht in Kalifornien zu einer Art „Armee“, die gegen die dort lebenden Menschen ins Feld zieht; nur mit Mühe können sich die Helden der Geschichte am Ende der Bedrohung der Vögel entziehen.

Vielleicht ist der hier dramatisierte plötzliche, unmotiviert und nicht erklärbar Übergang von friedlichen Mitbewohnern der Lebenswelt zu todbringenden Gegnern ein so starker Angst-Impuls, dass man sich ihm kaum entziehen kann. Immerhin wandelt sich – in *The Birds* wie in vielen Filmen des Tierhorror und eben auch in allen Killerbienen-Filmen – die so sicher geglaubte Alltagswelt zu einem paranoiden Szenario, in dem der Tod jederzeit über die menschlichen Akteure der Handlung herfallen kann. Eine Welt in einem politisch und rational nicht fassbaren Kriegszustand scheint auf – in der Sicherheit der Fiktion und in der Geborgenheit des Zuschauers im Kino, die er nur imaginierend verlässt, immer in der Hoffnung, dass die Welt am Ende wieder so ist, wie er sie kennt.

Anmerkungen

[*] Hinweise danke ich Eckhard Pabst und Markus Stiglegger.

[1] Zur Darstellung der Killerbienen in der Presse und in anderen Medien vgl. Blömacher 2008, bes. 92-95; zu den Killerbienenfilmen liegen bislang keine eigenständigen Untersuchungen vor; vgl. dazu etwa die wenigen Bemerkungen in dem eher für Filmfans konzipierten Buch: Kay/Rose 2006, 308ff. Vgl. auch einen leider nur äußerst kurzen Überblick über Tierschwärme im Horrorfilm bei Stiglegger 2013, Ms. 3-4.

[2] Zum weiteren Horizont der Analyse von Schätzing's Roman vgl. Wanning 2008.

[3] Zur besonderen Metapherngeschichte der „Flut“ vgl. Blume 1966, S. 18-30. Zur Verwendung der Flut-Metaphorik in der politischen Kollektivsymbolik vgl. z.B. Gerhard 1993. Zu einer psychoanalytisch-diskurshistorischen Interpretation vgl. Theweleit 1977.

[4] Vgl. neben Vehlken 2009 auch Vehlken 2007 und 2012. Vgl. allgemein zur Phänomenologie der Schwärme und ihrer diversen kulturellen Interpretationen Horn/Gisi 2009.

[5] Einem ähnlichen Modell folgt auch der SF-Actionfilm *Starship Troopers* (USA 1997, Paul Verhoeven) nach einem Roman von Robert A. Heinlein, in dem die Intelligenz der *bugs*, eine Population von „Arachnoiden“, gegen die eine Einsatzgruppe von Elitesoldaten auf einem ihrer Heimatplaneten vorgehen soll, auf ein andersgestaltiges *brain bug* zurückgeführt wird, das in einer Höhle verborgen ist und erst am Ende gestellt werden kann.

[6] Mehrere Filme haben das Femme-fatale-Motiv im nicht-insektoiden Feld durchgespielt – man denke an *Die Gottesanbeterin*, Österreich/BRD 2000, Paul Harather, oder an den TV-Thriller *Praying Mantis, Die tödliche Gottesanbeterin*, USA 1994, James Keach. Nicht immer stand die Geschlechterbeziehung im Zentrum der Dramatisierungen der Gottesanbeterin; so war Nathan Juran riesengroße *The Deadly Mantis* (USA 1957) nur ein todbringendes Insekt, das aus prähistorischen Zeiten stammt und im arktischen Eis aufbewahrt wurde, eine Militärstation überfiel und von einem Paläontologen getötet werden musste.

[7] *Ant-Man* ist im übrigen eine Figur, die als Supermann-Figur zunächst in mehreren Marvel Comics (*Tales zu Astonish*, Ausgaben 27 u. 35) auftrat und dort ein Wissenschaftler ist, der sich durch Einnahme gewisser Substanzen zu einem Riesen verändern kann; eine Verfilmung des Stoffs ist von Disney prospektiert (Kinostart: vorauss. 2015). Eine Motivgeschichte der Mörderinsekten muss die multi- und crossmediale Geschichte ihrer Figuren berücksichtigen, soll das heißen.

[8] Erwähnt sei auch der englische Film *Sands of the Kalahari* (*Die Verdammten der Kalahari*, 1965, Cy Endfield), in dem ein Flugzeug in einen dichten Heuschreckenschwarm gerät und abstürzt. *Sands* nimmt die Heuschrecken schlicht als Element der Wüstenlandschaft und verzichtet auf jede tiefere Bedeutung. Auch in anderen Abenteuerfilmen wie *Bomba, the Jungle Boy* (*Bomba, der Dschungelboy*, USA 1949, Ford Beebe) gehört das Auftreten von gewaltigen Heuschreckenschwärmen zu den natürlichen Gegebenheiten der exotischen Fremde. Schon der im damaligen Belgisch-Kongo gedrehte Dokumentarfilm *Africa Speaks! (Afrika spricht!*,

USA 1930, Walter Futter) hatte sie entsprechend vorgestellt.

Literatur

Blömacher, Sandra (2008) *Präsentation der Neobiota in den deutschen Medien*, München: GRIN; zuerst als Diss., Universität Rostock 2005.

Blume, Bernhard (1966) Lebendiger Quell und Flut des Todes. Ein Beitrag zu einer Literaturgeschichte des Wassers. In: *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 1,1, S. 18-30.

Dicke, Marcel (2000) Insects In Western Art. In: *American Entomologist* 46,4, S. 228-237.

Gerhard, Ute (1993) ‚Fluten‘, ‚Ströme‘, ‚Invasionen‘. Mediendiskurs und Rassismus. In: *Fremdenfeindlichkeit in der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. v. Manfred Heßler. Berlin: Hitit-Vlg. 1993, S. 239-252.

Heard, Henry Fitz [1941] *A Taste for Honey* New York: The Vanguard Press; dt.: *Bitterer Honig. Ein klassischer Kriminalroman*. München: Heyne 1976; repr.: *Die Honigfalle*. Köln: DuMont 1988.

Hogue, Charles L. (1987) Cultural entomology. In: *Annual Review of Entomology* 32, S. 181-199.

Horn, Eva / Gisi, Lucas Marco, Hrsg. (2009) *Schwärme - Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information* (Masse und Medium. 7.).

Kay, Glenn / Rose, Michael (2006) *Disaster movies. A loud, long, explosive, star-studded guide to avalanches, earthquakes, floods, meteors, sinking ships, twisters, viruses, killer bees, nuclear fallout, and alien attacks in the cinema!!!!* Chicago, Ill. : Chicago Review Press.

Potter, Anthony (1977) *The Killer Bees*. New York: Grosset & Dunlap.

Schätzing, Frank (2004) *Der Schwarm*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Stiglegger, Markus (2013) Nature's Revenge. Zum Subgenre des Tierhorror. In: *Splating Image*, 92 [i. V.].

Theweleit, Klaus (1977) *Männerphantasien. 1. Frauen, Fluten, Körper; Geschichte*. Frankfurt: Roter Stern.

Vehlken, Sebastian (2007) Schwärme. Zootechnologien. In: *Politische Zoologie*. Hrsg. v. Anne von der Heiden u. Joseph Vogl. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 235-257.

--- (2009) Angsthasen - Schwärme als Transformationsgestalten zwischen Tierpsychologie und Bewegungsphysik. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 0, S. 133-149.

--- (2012) *Zootechnologien. Eine Mediengeschichte der Schwarmforschung*. Berlin/Zürich: Diaphanes.

Wanning, Berbeli (2008) Yrrsinn oder die Auflehnung der Natur. Kulturökologische Betrachtungen zu *Der Schwarm* von Frank Schätzing. In: *Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Hubert Zapf. Heidelberg: Winter 2008, S. 339-357.

Weidner, H. (1995) Kulturelle Entomologie. In: *Journal of Applied Entomology* 119,1-5, S. 3-7.

Wennemann, Ludger (2002) Kulturelle Entomologie: Insektenterminologie in der deutschen Sprache. In: *Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für allgemeine und angewandte Entomologie* 15, S. 435-438.

Filmbären: Bilder und Konzeptualisierungen des Bären im Film

Die Kulturologie der Tiere

Eine Zivilisationsgeschichte des Tieres als Teil der menschlichen Kultur umfasst eine Geschichte seiner Repräsentation in magischen Darstellungen, Höhlenzeichnungen, Ausstellungsformaten ebenso wie in barocken Menagerien, den bürgerlichen Zoos und natürlich in allen Künsten einschließlich des Films und des Fernsehens. Immer ist damit eine Reflexion der Beziehungen des Kulturellen zum ‚Wild-Natürlichen‘ verbunden. Das Tier ist Teil der menschlichen Kultur, ob es domestiziert ist oder nicht. Die Gegenüberstellung von Natur und Kultur ist selbst eine kulturelle Konstruktion und keinesfalls naturgegeben. Sie ist Gegenstand von Interpretation und modelliert das Wirkliche in einem Entwurf von Welt aus der dominanten Perspektive des Homo sapiens als Utopie, als regressiver, eskapistischer oder idealisierter Handlungsraum und so weiter. Das Erzählen ist eine der mächtigsten Strategien der Kultur, Sinnhorizonte herauszustellen, den inneren Zusammenhang des Wirklichen zu zeichnen und den Ort abzustecken, an dem Dinge der Welt in funktionale Beziehung zur Menschenwelt treten. Tiere sind Teil der (dargestellten) sozialen Realität und stehen immer auch in Opposition zu ihr.³ Sie markieren die Sphäre des Fremden und Außerweltlichen ebenso wie die der Assimilation der Tiere in den kulturellen Horizont des Menschlichen. Und selbst wenn sie das ‚Außerhalb‘ der zivilisierten Welt anzeigen, dann tun sie dies immer ‚in kultureller Beschreibung‘. Eine Kulturologie der Tiere rekonstruiert die Bedeutungsgeschichten einzelner Tiere oder des Animalischen insgesamt, immer in historischer Perspektive, weil Kultur nichts Feststehendes ist, sondern einem steten Wandel unterliegt. Darum stößt sie auch nicht auf die Bedeutung der Tiere im Allgemeinen oder einzelner Tiere, sondern auf Bedeutungshorizonte und dramatische Funktionen, die ihnen in diversen Geschichten zugewiesen werden und in denen die Beziehungen zwischen dem Kultürlichen und dem Natürlichen immer wieder neu ausgelotet werden, oft an viel ältere Bedeutungsgeschichten anknüpfend. Eine Kulturologie des Bären bedarf daher – anders als in einer biologischen Klassifikation – auch keiner Arten und Unterarten der Bären (ursidae) als Kategoriensystem. Vielmehr erscheinen Bären in dieser Perspektive als narrativisierte Tiere, die an Bedeutungshorizonte und dramatische Funktionen gebunden sind. Immer geht es um eine Semantisierung der animalischen Akteure, eine kontextsensible Analyse ist daher erforderlich. Dabei geht es immer auch um ‚Geltungsgeschichten‘: Manches ist nur kurzfristig lesbar und nur für Zeitgenossen erschließbar; andere Deutungen bleiben dagegen über Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte stabil.

Für eine Bedeutungsgeschichte des Bären

Ob als fürsorgliches Muttertier, einfältiger Tollpatsch, unkontrollierbare Bestie oder schützenswertes wildes Tier – der Bär zählt zweifellos zu den populärsten tierischen Protagonisten in fiktionalen wie nichtfiktionalen Filmen. Die Geschichte der filmischen Bären Darstellung ist fast so alt wie die Geschichte des Films. Die ersten Bären wurden während der Bärenfütterung im Zoo, mit Zirkuskunststückchen oder in Jagdfilmen abgelichtet. Die Kette mit fiktionalen und nicht-

fiktionalen Aufnahmen von Bären in Zoos und Zirkuszelten, in freier Wildbahn oder als Tanzbären auf Jahrmärkten ist seitdem nicht mehr abgebrochen. Bären finden sich in allen Genres, sie bedienen alle Rezeptionsaffekte. Von sentimentaligen Tiergeschichten über Horrorfilme bis hin zu primär informativen Tierdokumentarfilmen – Bären sind als filmische Darsteller von einer ähnlichen Universalität wie menschliche Figuren, können bedrohliche Killer genauso sein wie Helfer in Notlagen, als hilflose Bärenjunge Mitleid und Fürsorge auf sich ziehen wie aber auch den Jäger zum Kräftemessen einladen.

Die Ambivalenz, mit der den Tieren in allen Phasen der Kulturgeschichte begegnet wird, prägt die Beziehungsgeschichte von Mensch und Bär über alle Grenzen von Kulturen und Kontinenten hinweg. Bis heute sorgt das imposante Tier zugleich für Bewunderung und Angst. Die Vielfalt der symbolischen und affektiven Bedeutungen, mit denen Bären belegt worden sind, zeigt sich auch in seiner medialen Darstellung, die von Prozessen der Symbolisierung, der Dämonisierung und Sentimentalisierung gezeichnet ist. Und zumindest die Zeit der bürgerlichen Moderne kennt den Bären auch als Kuscheltier, als Teddybären [1] und am Ende gar als Gummibären (nach ihrer Einführung durch die Firma Haribo im Jahre 1922). Die Bärenpuppe – ein Substitut des realen Bären – mag für eine radikale Domestizierung eines Tieres gelten, das zumindest in seinen großen Rassen eines der gefährlichsten Tiere ist, dem der Mensch in der Natur begegnen kann. Manche Geschichte der Bären Darstellungen führen die Affinität, die menschliches Kulturschaffen mit den Bären verbindet, auf seine Fähigkeit zurück, sich auf die Hinterbeine zu stellen; darin würde er dem Menschen ähnlich, ohne mit ihm verwandt oder ihm freundlich gesinnt zu sein. Die Wärme des Fells, die Bedächtigkeit der meisten seiner Bewegungen, sein Heißhunger auf Honig sind andere Charaktereigenschaften, die das Gefährliche zurücknehmen, ihn in menschlichen Kategorien ganz anders fassen.

Es bedarf einer „Kulturgeschichte des Bären“, die bis in die Vor- und Frühgeschichte zurückreicht [2], vielleicht sogar einer anthropologischen Untersuchung [3], will man verstehen, dass kein Wildtier eine solche Prominenz in der Filmgeschichte hat wie der Bär. Und nicht nur dort. Im Rückblick auf die Zehntausende von Jahren der Begegnung von Mensch und Bär finden sich Bärenkulte, die in Europa schon vor mehr als 70.000 Jahren nachgewiesen worden sind und die in manchen schamanischen Naturreligionen bis heute überlebt haben [4]. Oder es finden sich mythologische Deutungen, wie in der griechischen Mythologie die *ursa major* (= große Bärin) als eine Inkarnation der Göttin Artemis oder Kallisto angesehen war, die ihrerseits als Wächterin des Polarsterns und der Weltachse galt; Juno hatte Kallisto in eine Bärin verwandelt, weil sie Jupiters Liebeswerben erhört hatte. Es finden sich Legenden-Erzählungen wie die von Zeus, der auf Kreta von zwei Bärinnen ernährt wurde [5]. Und die „Berserker“ waren eine germanische Kriegerkaste, die ein Hemd aus Bärenhaut trugen (die *ber sark*), die ihnen den Mut einer Bärin gab, die um ihre Jungen kämpft [6].

Die Bedeutungsgeschichte des Bären ist in ihrer ganzen Vielfalt und Widersprüchlichkeit auch im Film gespiegelt [7]. Ein einheitlicher narrativer oder dramatischer Typus läßt sich nicht ausmachen, und es gibt sicherlich kein Rollenfach des „Bären“. Vielmehr stößt man auf eine ganze Familie von Motiven, ganz unterschiedliche Konzeptionen des Bären. Und es sind nicht nur reale Bären, die vor der Kamera gestanden haben, sondern es sind auch die animierten Bärenfiguren, die es zu bedenken gilt und die ihrerseits noch einmal eigene Bedeutungsfelder eröffnen.

Kleine Typologie der Filmbären

Der folgende Überblick über die Filmographie der Filmbären versucht, das ganze Spektrum der Rollen und Motive in den Blick zu nehmen, wissend, dass es ausschnitthaft bleiben muss und voller Widersprüche und Unvereinbarkeiten bleiben wird. Es gibt nicht *ein* Konzept des Bären in unserer Kultur, sondern verschiedene. Bären sind eingebunden in narrative Strukturen, sie gehören zum Environment erzählter Welten, ihnen sind manche dramatischen Szenen auf den Leib geschrieben. Oft sind sie zudem in Symbolisierungsprozesse eingebunden, sind Metaphern eines eigentlich Gemeinten. Heterogenität kennzeichnet die Anverwandlungen der Bärenfigur im Geschäft des Films (und der anderen Künste ebenso). Darum sollte man stets von *Bärenbildern* im Plural sprechen und nicht davon ausgehen, dass sich ein kompaktes Bärenmotiv aus der Vielfalt der Filme und Fernsehsendungen herauschälen ließe [8].

Trotz dieser Vorbedenken seien wenigstens einige eigenständige Konzeptualisierungen und Repräsentationsweisen hier kurz aufgelistet.

(1) Die dokumentaren Bären

Das Leben vor allem der großen Bärenarten (allen voran des Grizzlys als größter Braunbärenart, gefolgt vom Eisbären [9]) in freier Natur zu beobachten, ist für Zuschauer ein Gegenstand hohen Interesses, für viele Tierfilmer eine große Herausforderung; weil es aber gefährlich ist, sich in die Nähe von Bären zu begeben, setzt sich der Filmer handfester Gefahr aus, was seinerseits in den Filmen thematisiert wird. Die Bilder von Bären, die selbstvergessen mitten im Fluss stehen und nach springenden Lachsen haschen, gehören sicherlich zum Eindrucksvollsten, was diese Art von Aufnahmen produziert hat. Die Bären-Dokumentationen der Frühzeit machen den Eindruck großer Naivität (und sind wohl meist mit dressierten Bären inszeniert worden [10]). Mit James Algars halbstündigem Film *Bear Country* (USA 1953) und Eugen Schumachers Langfilm *Im Land der schwarzen Bären* (BRD 1958) beginnt aber eine Kette von dokumentarischen Bärenfilmen, die bis heute weiter bedient wird. Die Faszination am Gegenstand scheint ungebrochen.

Erst in jüngster Zeit beginnt auch im Film eine Reflexion über die epistemologische Frage, ob Bären, die im Zoo ausgestellt werden, nicht wesentlich andere Bären seien als solche in freier Wildbahn [11]. Werner Herzogs Film *Grizzly Man* (USA 2005) komplementiert vorhandenes Amateurmaterial, das der realen Geschichte des „Grizzly-Mannes“ entstammte, die für den Film die Vorlage bildet und die er dramatisiert und reflektiert, in Stimme und Bild durch einen zweiten epistemischen und moralischen Point-of-View entgegen, kritisiert und problematisiert die scheinbare Authentizität der Aufnahmen. Vor allem dieser Film stellt so für den Zuschauer ein Material zur Verfügung, dessen Zweistimmigkeit dieser nur reflexiv erschließen kann. Der Film zeigt, dass schon die erste Begegnung seines Helden mit den Bären gefiltert war, sie waren mit euphorischen Urteilen und empirisch kaum zu rechtfertigenden Erwartungen belegt. Leicht hätte der Film sie duplizieren können. Stellte sich schon auf der vorfilmischen Ebene die Frage, mit welchen Voreinstellungen im Kopf der Held den Kontakt mit Wildbären suchte, vervielfältigt sich die Frage, wenn es um die Darstellung der Bären (und der realen Geschichte, auf die der Film wie die Amateurfilme zurückgreifen) in einem erzählenden Film geht, also auf einer zweiten Stufe der Abbildung. Herzog zeigt das Geflecht von Geschichten und Symbolisierungen, das

jeden umstellt, der sich der Realität unserer Begegnung mit Bären annähern will. Er macht das Dokumentarische selbst zur Frage.

(2) Die protagonalen Bären

Protagonale Bären werden zwar meist in freier Wildbahn aufgenommen, doch werden sie in eine Spielhandlung eingebettet, die Züge des Dramas und des Spielfilms trägt. Ob es um die Abenteuer einer Bärenfamilie im Yellowstone-Nationalpark (wie in dem Disney-Film *Yellowstone Cubs*, USA 1963, Charles Draper) oder um eine Bärenwaise geht, die von einem fremden Bären adoptiert und großgezogen wird (wie in *L'Ours*, Frankreich 1988, Jean-Jacques Annaud), tut wenig zur Sache.

Zwei Dinge kommen zusammen, die eine ganze Reihe von Bärenfilmen in einem Zwischenbereich zwischen den beiden filmischen Gattungen Spiel-/Dokumentarfilm und ebenso in einer Spannung zwischen den beiden damit verbundenen Rezeptionsmodi ansiedelt: Wenn in einem Film wie *Toklat* (USA 1971, Robert W. Davidson) die oft gerühmten Tieraufnahmen *on location* in den Wäldern Utahs gemacht werden, so sichert dies dem Film einen eigenen Schauwert neben der Geschichte von der Rettung eines Nutztieres reißenden Bären, die der Film erzählt. Er hat ein doppeltes Thema, bietet dem Zuschauer seine Geschichte an ebenso wie Bilder einer Realität, die der Zuschauer so nie gesehen hat und die eben nicht eine filmisch-diegetische Welt darstellen, sondern der äußeren Realität entstammen. Die Spektakularität der Aufnahmen verbunden mit den Bindungskräften von Geschichten schaffen ein Rezeptionsangebot, das auf mehreren Ebenen gleichzeitig lokalisiert ist und die Gratifikationen von dokumentarischen Aufnahmen mit denen des Teilnehmens an einer Spielhandlung miteinander verbinden.

In den allermeisten Filmen wird mit dressierten Bären gearbeitet, weshalb die Beispiele, in denen tatsächlich „wilde Bären“ gezeigt werden, so auffallend sind. Wie schwierig es ist, sich tatsächlich Bären zu nähern, mit ihnen zu kommunizieren oder zu spielen, ohne selbst in Gefahr zu geraten, ist gelegentlich selbst thematisiert worden (und nicht erst in Werner Herzogs Film *Grizzly Man*, USA 2005, über Timothy Treadwell, der mit Bären zusammenleben wollte und dabei umkam). John "Grizzly" Adams (1812-1860) war ein kalifornischer Trapper und der vielleicht erste Trainer von Grizzly-Bären, die er an Menagerien, Zoologische Gärten und Zirkusse verkaufte. Seine Biographie [12] ist mehrfach dramatisiert sowie um erfundene Geschichten erweitert worden (in *The Life and Times of Grizzly Adams*; USA 1974, Richard Friedenberg, und diversen Folgefilmen). Ob man diese Filme eher in den Horizont der „Beherrschung der Natur“, einer schwer erfassbaren „Empathie mit dem Wildtier“ oder einer mystischen und quasi-religiösen „Einswerdung mit der Natur“ rücken soll, kann hier nicht thematisiert werden. Dass die Helden aber in die Nähe von Pferde-, Hunde- und anderen Flüsterern gehören, sollte evident sein.

(3) Die Begegnungen mit dem Bären

Im Western und in vielen Abenteuerfilmen ist die Begegnung mit wildlebenden Bären eine der größten Bedrohungen, die dem Trapper oder Abenteurer begegnen kann. Die *Szene der Begegnung mit dem Bären* gehört zum festen Szeneninventar dieses Genres. Diese Bären bleiben anonym, sie sind Teil der Wildnis und keine Prot- oder Antagonisten. Ob sie davonziehen oder getötet werden, beendet die Szene; von größerem narrativen Belang werden sie dadurch nicht.

Manchmal weitet sich die Rolle des Bären aus und er wird zur Inkarnation der feindlichen Natur selbst [13].

Eine ganze Reihe von biopic-artigen Filmen inszeniert auch die Begegnung mit dem Bären als einen Höhepunkt der Begegnung von Aussteigern mit der Feindlichkeit der Natur (wie etwa in *The Adventures of Frontier Freemont*, USA 1976, Richard Friedenberg, oder in *Legend of the Wild*, USA 1980, Charles E. Sellier jr., Brian Russell). Dass die menschlichen Helden die Auseinandersetzung mit dem Bären überleben, ist narrativ oft als „Prüfung“ zu lesen, als Leistung, die die Helden erbringen müssen, um sich zu den naturnahen Gestalten zu wandeln, die sie werden wollen. Eine andere narrative Funktion ist die „Bewährungsprobe“, die Städter zu bestehen haben, die es in die Wildnis verschlagen hat – oft nach einem Flugzeugabsturz wie in *Starbird and Sweet William* (USA 1973, Jack B. Hively) oder *The Edge* (USA 1997, Lee Tamahori), aber auch in einem Kinderfilm wie *True Heart* (USA 1997, Catherine Cyran).

(4) Die Tanz- und Tolpatschbären

Ganz anders dagegen sind die *Tanzbären* und die *komischen Bären* im textuellen Gefüge lokalisiert. Auch sie treten fast ausschließlich als szenische Gags auf, als komische Zwischenspiele, in denen sich ihre Gefährlichkeit ins Gegenteil verkehrt. Wenn in *Men's Favorite Sport* (USA 1964, Howard Hawks) ein Bär durch das Szenario fährt, den Zufall und Unglück auf ein Moped verschlagen haben, dann wird dem Camp in der Wildnis seine letzte Bedrohlichkeit genommen – selbst die Bären scheinen dem Unterhaltungsprogramm zuzugehören, das derartige Anlagen anbieten.

Ähnlich sind die *Tolpatsch-Bären* angelegt, die allein auf Grund ihrer Größe mit den Objekten ihrer Umgebung in Konflikt geraten. Diese Bären sind nicht nur unbeholfen, sondern auch ausgesprochen neugierig und versuchen, sich ihre Umwelt wie in jeder guten Slapstickszene durch Berühren, Beschnupern und In-den-Mund-Nehmen anzueignen. Das macht sie ebenso menschlich wie lächerlich, zumal sie trotz aller Missgeschicke nicht aus der Ruhe zu bringen sind. Kindliche Bären zeigen das Tolpatschige noch ausgeprägter, ihre Affinität zum Komischen liegt auf der Hand.

Natürlich finden sich auch Filme mit Tanzbären im eigentlichen Sinne – jenen Jahrmarktsvergnügungen, die aber einen noch primitiven Status der Unterhaltungskünste anzeigen. Es sind durchweg historische Filme, die oft ganz marginale Szenen mit dem Auftritt von Dompteur und Tanzbär als einprägsames Bild des zeitgenössischen öffentlichen Entertainments enthalten. Im neueren Film gehören Tanzbären zum Inventar osteuropäischer Jahrmarktsvergnügungen (wie in den Filmen Emir Kusturicas, etwa in *Zivot je cudò / Das Leben ist ein Wunder*, Frankreich/Serbien 2004).

(5) Die Horrorbären

Die *Horrorbären* sind – wie andere Tiere auch, die sich als Killer aufführen – ideale Bösewichte in Horror- und Splatterfilmen. Sie müssen getötet werden, will man sie an ihrem tödlichen Handwerk hindern (und wenn man eine Panzerfaust braucht, ist auch diese genehm [wie in *Grizzly - The Deadliest Claws on Earth*, USA 1975, William Girdler]). Sei es, dass ein Bär sich gegen die Jäger zur Wehr setzt, die ihn umbringen wollen, sei es, dass ein gewaltiger Grizzly ohne jeden Grund über ein Rock-Festival herfällt und so viele Fans umzubringen versucht, wie

er nur kann. Immer geraten die in tödliche Gefahr, die sich in die Jagdgründe des Bären begeben. Die Bären erweisen sich dann als die tatsächlich gefährlichsten Feinde, die dem Menschen in freier Wildbahn begegnen können. Möglicherweise verschärft sich die Gefahr im Horrorfilm noch, wenn sich Bären durch die Berührung mit Umweltgiften zu verändern beginnen; in *Prophecy* (USA 1979, John Frankenheimer) etwa führt Quecksilber in Fabrikabwässern zu Mutationen – und es entsteht ein riesenwüchsiger und im Verhalten veränderter Killer-Bär, der seit längerem Menschen umbringt und seinerseits zur Strecke gebracht werden muss.

Und doch gibt es einen gewichtigen Unterschied in der Motivation der diversen Horrorbären: Bären, die sich gegen die Jäger wehren, handeln wie normale Filmfiguren – sie haben auch das (zumindest narrative) Recht zur Notwehr; zwar haben sie meist zuvor das Vieh auf den Weiden der Rancher gerissen, gehören insofern – im narrativen Recht mancher Genres – auf eine Stufe mit Viehdieben und Wilderern. Es nimmt nicht Wunder, dass Filme, die dieses Submotiv durchspielen, im generischen Horizont des Western angesiedelt sind (wie etwa *Man's Best Friend*, USA 1935, Edward A. Kull, Thomas Storey, oder *The Night of the Grizzly*, USA 1966, Joseph Pevney). Dagegen handeln die Bären im neueren Horror- und Splatterfilm außerhalb jeden Rechtsrahmens – sie sind Killer, weil sie Menschen fressen, und sie fressen Menschen, weil sie Killer sind. Derartige Tautologien findet man z.B. *Grizzly Park* (USA 2007, Tom Skull), in dem ein Mörder-Bär über acht Jugendliche herfällt. Doch selbst in diesen Geschichten stößt man am Ende meist auf Motivationen und Rechtfertigungen; in *Grizzly II: The Concert* (USA 1987, André Szöts) ist z.B. dem Morden des Titel-Bären ein Massaker vorangegangen, das Wilderer zuvor unter den Bären eines Naturparks angerichtet hatten.

(6) Die Freundebären

Genau die Gegenrolle spielen die *Freundebären*, die den meist kindlichen Protagonisten gut gesonnen sind, die sie mit ihrer Kraft und Größe beschützen und abschirmen. Viele der Filme sind Kinderfilme. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass diese Spielfilme Ansichten der Plüsch- und Teddybären und anderer Spielzeuge dramatisieren. Manchmal dreht sich das Schutzverhältnis um; wenn also in *King of the Grizzlies* (USA/Kanada 1970, Ron Kelly) der Indianer, der als Kind ein verwaistes Bärenjunges aufzog und dann in die Wälder entließ, zum Beschützer des keinen und am Ende des inzwischen ausgewachsenen Bären wird, als er hört, dass Rancher Jagd auf ihn machen, dann gibt der Film den Blick frei auf die moralischen und sozialen Werte, die den Kern der Beziehung von Mensch und Tier ausmachen.

(7) Menschen in Bärengestalt

Auf der Grenze der Bärenfilme angesiedelt sind die Filme mit *Menschen in Bärengestalt*. Es finden sich Märchen wie *Kvitebjørn Kong Valemon / Der Eisbärkönig* (Norwegen/Schweden/BRD 1991, Ola Solum), der von einem Fluch erzählt, den eine Hexe über einen jungen König verhängt, der sieben Jahre als Eisbär durch die Welt streifen muss; nur in der Nacht kann er sich in seine menschliche Gestalt zurückverwandeln – eine Prinzessin erkennt seine Verwunschenheit und hilft, dass er wieder ganz Mensch wird. Die Anklänge an die Struktur des alten und mehrfach verfilmten Volksmärchens *La Belle et la Bête* sind deutlich (am eindrucksvollsten 1946 von Jean Cocteau für den Film adaptiert). Ein ähnliches Motiv ist auch im Märchen von *Schneeweißchen und Rosenrot* realisiert (ebenfalls mehrfach adaptiert, zuerst wohl 1938 von Alfred Stöger). Erwähnt sei auch der märchenartige Film *Der Kuss des Bären* (Deutschland [...])

2002, Sergei Bodrov) über die Liebesgeschichte zwischen einer Zirkusartistin und einem Bären, der sich eines Tages in einen Mann verwandelt.

Von wiederum ganz anderer Art sind die Filme, die an den schamanischen Zauber der Vorzeit anknüpfen und davon handeln, dass Menschen die Kraft, die Unbesiegbarkeit und Unantastbarkeit der Bären rituell gewinnen können, sei es, dass sie Bärenzeremonien vollziehen und den Bären als heiliges Tier verehren, sei es, dass sich Menschen mit Bärenfellen umhüllen oder Reste toter Bären als Totems verwenden (wie Bärenatzen und -krallen). Das Motiv ist selten realisiert worden und wohl auf Geschichten aus der Vorzeit beschränkt. Ein Beispiel ist *The Clan of the Cave Bear* (USA 1986, Michael Chapman) über eine junge Frau, die von einer Steinzeithorde aufgenommen wird, nachdem der eigene Clan umgekommen war. In *The 13th Warrior* (USA 1999, John McTiernan) machen sich dreizehn Wikinger-Krieger auf, um einem Dorf gegen die Wendol zu helfen, eine Rote von Bärenmenschen, die nachts im Nebel anrücken und ganze Dörfer ausrotten. Es stellt sich heraus, dass die Wendol Menschen sind, die sich vor ihren Raubzügen in Bärenfelle hüllen und so die Kraft und Unerschrockenheit der Bären auf sich selbst übertragen.

(8) Menschen in Bärenverkleidung

Fast ganz dem Komödiantischen zugeeignet sind *Menschen in Bärenverkleidung*: Gerade bei Anlässen wie Halloween oder bei Maskenbällen allgemein finden sich mehrere Beispiele, die sich über Männer (sehr viel seltener: Frauen) im Bärenkostüm lustig machen. In *Grumpier Old Men* (USA 1995, Howard Deutch) spielt Jack Lemmon eine Szene als Bär, bevor er das Kostüm an seinen Sohn weitergibt, der sich so unerkannt seiner Freundin annähern und mit ihr versöhnen kann. In *Town & Country* (USA 2001, Peter Chelsom) trägt einer der beiden Helden in Ermangelung anderer Kostüme ein Bärenkostüm, was zunächst in der Wärme des Festes unangenehm ist, später aber zu dramatischen Verwirrungen führt, als eine Freundin mit ihm eine Art Liebes-Ringkampf spielt, der wiederum von seinen Kindern beobachtet wird, die eigentlich die drohende Scheidung verhindern wollten, das Spiel nun aber missdeuten.

Zu symbolischer Tiefe führt John Irving das Motiv der Bärenverkleidung in seinem Roman *The Hotel New Hampshire* (1981; verfilmt: USA 1984, Tony Richardson), in dem eine junge Frau auftritt, die von allen *Susie der Bär* genannt wird, weil sie in einem Bärenkostüm verkleidet lebt. Schnell wird in Roman und Film klar, dass es hier nicht um bloße Groteske geht, sondern eine Symbolisierung für die Schwierigkeiten angeboten wird, Identität zu suchen und zu konstruieren. Dass die junge Frau ausgerechnet ein Bärenkostüm anlegt, ist natürlich kein Zufall, adaptiert sie doch sowohl die angenehmen Seiten der Bärenanmutungen wie auch die Charakteristiken der Stärke und der Abwehr; die Maskerade wird zum Bild widersprüchlicher Bedeutungsimpulse, sie nutzt die Heterogenität der kulturellen Bärenbilder, um größte Verletzlichkeit zu symbolisieren.

Eine nochmals andere Wendung nimmt das kleine Motiv in dem polnischen nachstalinistischen Film *Bialy niedzwiedz / The Polar Bear* (Polen 1959, Jerzy Zarzycki, Konrad Nalecki): Er spielt im Wintersportort Zakopane, wo sich die Touristen gern mit einem riesigen Eisbären fotografieren lassen. Im Fell des Bären verbirgt sich Henryk Fogiel, ein Jude, der von einem Transport in die Vernichtungslager flüchten konnte. Ein deutscher Major der Besatzungstruppen entdeckt das Geheimnis des Bären, doch er beschließt, nichts zu unternehmen. Auch dieser Film

ist auf der Grenze zur Groteske bzw. zum Absurden angesiedelt, kann gerade darum das Unerhörte des Geschehens um so mehr unterstreichen [14].

(9) Die Symbolbären

Die *Symbolbären* – als *emblematische Figuren* wie im Berliner Stadtsiegel [15], als *Markenzeichen* wie die seit 1912 so benannte Kondensmilch „Bärenmarke“ usw. – spielen selbst im Zeichentrickfilm keine Rolle. Einzig Wim Wenders' Filmgroteske *Arisha, der Bär und der steinerne Ring* (BRD 1992) ist bekannt geworden, in dem ein Chauffeur mit seinen Töchtern, dem Berliner Bären und Wenders als frustriertem Weihnachtsmann auf Reisen geht.

(10) Die Zeichentrickbären und andere Bärensubstitute

Bei all diesen Überlegungen sind die Zeichentrickbären nicht berücksichtigt. Es finden sich zwar eine überraschend große Anzahl von Bärenfiguren in Filmen und Serien. Die meisten sind kind-adressiert, die Bären niedlich und kuschelig, erkennbar an Vorbildern wie dem Teddybären orientiert (und oft genug auch als Bärenpuppen vor und nach den Filmen oder Serien vermarktet).

Bären in kulturellem Prozess und Gedächtnis

Eines zeigt der kleine Überblick über Konzeptionen und Motive der Filmbären schnell: Das ist weder kohärent noch durchgängig realistisch! Und wer meinte, man könne sich den filmischen Darstellungen von Bären mit Beschreibungskategorien biologischer oder ethologischer Herkunft annähern, wird schnell feststellen müssen, dass es Deutungs- und Bedeutungshorizonte sind, die man braucht, um den Bärenfilm analytisch zu erfassen, die ihn zugleich mit Kulturgeschichte in enge Beziehung setzen (von vorgeschichtlichen Konzeptionen des Bären oder des Bärenhaften bis hin zu neuen Vorstellungen von Tier- und Naturschutz). Auf manche kulturelle Spezifik – wie etwa die besondere Bedeutung der Pandabären in China [16] – kann hier nur hingewiesen werden. Eine öffentliche Begeisterungswelle wie für den Eisbären „Knut“, der 2006 im Berliner Zoo geboren wurde und ebendort 2011 auch verstarb [17], ist ebenso schwer erklärbar wie die Hysterie, die sich auf „Bruno“ richtete, einen Braunbären, der zwischen Tirol und Bayern hin- und herwanderte und die schließlich zu seinem Abschuss führte (verfilmt als: *Der Bär ist los! Die Geschichte von Bruno*, Deutschland/Österreich 2008, Xaver Schwarzenberger [18]). In allen diesen Fällen wird der Bär zum Objekt ganz unterschiedlicher affektiver Aufladungen, er wird zur Projektionsfläche, zum Material einer „wilden“ Phantasietätigkeit. Vorbereitet ist das alles durch die Sentimentalisierung oder Dämonisierung der Bären im Film, durch die Faszination an ihren Verhaltensweisen, die Niedlichkeit der Bärenkinder und die schreckenerregende Kraft, die sie als Raubtiere haben. Bären im Film sortieren sich zu Bildern des Bären, sie werden in kulturelles Wissen transformiert und in die Lerngeschichten integriert, in denen Realität angeeignet wird.

Vielleicht werden sie manchmal zu Leitfiguren, zu Charaktermodellen. Erinnerungen an einprägsame Medienerlebnisse sind im Lebenslauf genauso bedeutsam wie reale Erlebnisse. Und wenn *Baloo der Bär* (aus Wolfgang Reitmans *The Jungle Book*, USA 1968) manchmal Jahr-

zehnte nach dem Sehen des Films immer noch präsent ist – seine Gutmütigkeit ebenso wie seine intellektuelle Unbedarftheit, seine Ruhe wie seine Lust am Genuss des eigenen Körpers, seine Musikalität wie seine bedingungslose Solidarität mit Mowgli, den er zu seinem Schutzbefohlenen erkoren hat –, dann lohnt es, darüber nachzudenken, welche Bedeutung die Filmbären in kulturell vermittelten Bildungsprozessen spielen.

Anmerkungen

[*] Ich danke Niko Herrmann, Ludger Kaczmarek, Kathleen Schinkowsky, Oliver Schmidt und Ina Wulff für ihre Hinweise. Die vorliegende Studie gehört in eine Reihe weiterer Artikel, in denen ich eine kulturologische Untersuchung der einschlägigen Filme der Filmgeschichte auszuloten suche; vgl. dazu auch den von Ingo Lehmann und mir herausgegebenen Sammelband *Tierfilm* (Stuttgart: Reclam 2016).

[1] Die Geschichte des Teddybären geht wahrscheinlich auf eine Bärenjagd zurück, zu der der amerikanische Präsident Theodore „Teddy“ Roosevelt im November 1902 in Mississippi angetreten war, der sich nach dreitägiger Jagd aber weigerte, den Jungbären zu erschießen. Eine Karikatur von John Berryman in der *Washington Post* (v. 16.11.1902) machte „Teddy's Bear“ schnell berühmt. Die Roosevelt'sche Jagd ist dramatisiert in John Milius' *The Wind and the Lion* (USA 1975); bereits 1907 produzierte Edison einen dreizehnmütigen Film *The Teddy Bears*, der die Roosevelt-Anekdote mit der Geschichte von *Goldlocks and the Three Bears* vermischte.

Einer der wenigen zusammenhängen Versuche zur Geschichte des Teddybären ist: Elizabeth A. Lawrence: *The Tamed Wild: Symbolic Bears in American Culture*. In: Ray Browne, Marshall William Fishwick, and Kevin Browne (eds.): *Dominant Symbols in Popular Culture*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press 1990, S. 140-153. Zum Teddybären in Kinderserien vgl. Candi Forrest: *The Unbearable Likeness of Being: Children, Teddy Bears, and The Sooty Show*. In: *Animals in Person: Cultural Perspectives on Human-Animal Intimacy*. Ed. by John Knight. Oxford: Berg 2005, S. 141-161.

Zur Geschichte des Teddybären aus der Perspektive der Steiff GmbH, die den ersten Teddybären unabhängig von der Roosevelt-Anekdote 1902 auf den Markt gebracht zu haben behauptet, vgl. neben anderen Firmenpublikationen Günther Pfeiffer: *The Story of the Steiff Teddy Bear. An Illustration*

History from 1902. Newton Abbot: David and Charles 2003.

[2] Vgl. dazu Hans-Albert Treff (Hrsg.): *Bärenstark. Natur- und Kulturgeschichte der Bären*. [...] München: Pfeil 1995; Wolf-Dieter Storl: *Der Bär. Krafttier der Schamanen und Heiler*. 2. Aufl. Baden/ München: AT-Verlag 2005. Als kurzen Aufblick auf eine Kunstgeschichte des Bären vgl. Berry Sanders: *Der Bär in Kunst und Literatur*. In: *Bären. Alle Arten vom Regenwald bis zum Polarkreis*. Hrsg. von I. Stierling. München: Orbis 2002, S. 164-176.

[3] Vgl. als expliziten Versuch zu einer „symbolischen Anthropologie“ der Tiermotive in der Kulturgeschichte: Sophie Bobbé: *L'ours et le loup. Essai d'anthropologie symbolique*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme 2002.

[4] Vgl. dazu Marianne S. Bakró-Nagy: *Die Sprache des Bärenkultes im Obugrischen*. Budapest: Akad. Kiadó 1979 (Bibliotheca Uralica. 4.); Mareile Kohn: *Das Bärenzeremoniell in Nordamerika. Der Bär im Jagdritual und in der Vorstellungswelt der Montagnais-Naskapi-East Cree und der Chippewa-Ojibwa*. Hohenschäftlarn: Renner 1985; Susanne Fleischhut: *Der Bärenjagdkomplex bei den Iiyu'c (East Main Cree) und Ilnu'c (Montagnais). Ein Beitrag zum Verständnis der rituellen Beziehungen zwischen Mensch und Tier bei subarktischen Jägern*. Bonn: Holos 1989 (Mundus-Reihe Ethnologie. 27.). Vgl. auch ethnologische Untersuchungen wie Hans-Joachim Rüdiger Paproth: *Das Bärenfest der Ketó in Nordsibirien in Zusammenhang gebracht mit den Bärenzeremonien und Bärenfesten anderer Völker der nördlichen Hemisphäre*. In: *Anthropos* 57,1-2, 1962, S. 55-88.

[5] Zur Motivforschung in der Folklore-Forschung vgl. z.B. William B. Gibbon: *Asiatic Parallels in North American Star Lore: Ursa Major*. In: *The*

Journal of American Folklore 77,305, July-Sept. 1964, S. 236-250.

[6] Vgl. Benjamin Blaney: *The "Berserkr" - His Origin and Development in Old Norse Literature*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International 2000. Zuerst als Diss. 1972; Luisa Oitana: *I berserkir tra realtà e leggenda*. Alessandria: Ed. dell'Orso 2006 (Bibliotheca Germanica. Studi e testi. 20.); Richard Schmidt: *Berserker - die Tierrekstasekrieger der Germanen*. Leipzig: Bohmeier 2011.

[7] Die Filmgeschichte der Bären ist noch nicht einmal in Ansätzen geschrieben worden. Vgl. dazu den kleinen Artikel von Albert Meier (Walt Disneys animierte Bären. In: *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Hrsg. v. Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann u. Ludger Kaczmarek. Marburg: Schüren 2011, S. 116-119), der vor allem animierte Bären im Zusammenhang vorstellt, sowie Kathleen Schinkowskys Untersuchung (*Die Darstellung des Bären im fiktionalen und nichtfiktionalen Film*. Magisterarbeit Kiel 2011), die anhand einer Gegenüberstellung von *L'Ours* (Frankreich 1988, Jean-Jacques Annaud) und *Grizzly Man* (USA 2005, Werner Herzog) Charakteristiken der filmischen Repräsentation von Bären zu gewinnen sucht. Eine möglichst umfassende Filmographie der Bärenfilme habe ich mit Kathleen Schinkowsky als *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, 137, 2012 (URL: http://berichte.der-wulff.de/0137_12.pdf), vorgelegt.

[8] Dieser Befund läßt sich im übrigen auf fast alle Bereiche der Motivforschung verallgemeinern: Heterogenität im Gleichzeitigen und Variabilität im Historischen stehen gegen jede allzu einfache stoffgeschichtliche Vereinheitlichung; vgl. dazu: Hans J. Wulff: Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 3, 2011, S. 5-23. Auch in: *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Hrsg. v. Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann u. Ludger Kaczmarek. Marburg: Schüren 2011, S. 13-32.

[9] So wichtig die Bilder von Jungbären (also: kleinen Bären) vor allem im Kinderfilm auch sind, so marginal ist die Rolle der Kleinbären im Film allgemein. Zwar finden sich Filme wie der Kinderdokumentarfilm *L'Incanto della Foresta* (Italien/Spanien 1958, Alberto Ancilotto) über einen kleinen Waschbären, der den Wald erkundet, die halb-

dokumentarische *Louisiana Story* (USA 1948, Robert Flaherty) über einen Jungen und seinen Waschbären oder auch Kinderbuchverfilmungen wie *Rascal* (USA 1969, Norman Tokar) mit einem Waschbären als Helden, doch spielen diese Filme in der Filmographie der Bären keine Rolle, sie bleiben Ausnahmen.

[10] Die Geschichte der Tierdressur im Dienste der Filmstudios ist noch ungeschrieben. Vgl. dazu die überwiegend anekdotischen Versuche von Ralph Helfer: *The Beauty of the Beasts. Tales of Hollywood's Wild Animal Stars*. Los Angeles, Cal.: Tarcher 1990; Tatjana Zimek u. Beate Rygiert: *Filmstars auf vier Pfoten. Deutschlands berühmteste Tiertrainerin erzählt*. Stuttgart: Kosmos 2008; Christoph Kappel: *Tiere im Rampenlicht. Aus meinem Leben als Filmtiertrainer*. München: Irisiana 2011. Wenige dressierte Tiere sind namentlich bekannt; ein Bären-Beispiel ist „Bart the Bear“, der in mehr als zehn Hollywood-Produktionen mitgewirkt hat, darunter *Legends of the Fall* (USA 1994, Edward Zwick), *The Clan of the Cave Bear* (USA 1986, Michael Chapman) oder *The Great Outdoors* (USA 1988, Howard Deutch).

[11] Vgl. zu dieser Diskussion Daniel A. Dombrowski: Bears, Zoos, and Wilderness: The Poverty of Social Constructionism. In: *Society and Animals* 10,2, 2002, S. 195-202. Dombrowski vertritt einen kontextualistischen Zugang, wenn er zu bedenken gibt, dass es zwar einen Unterschied zwischen Zoo- und Wildbären gebe, der aber auf der Überzeugung basiere, dass der Bär im Käfig ein abgemildertes Abbild desjenigen in freier Wildbahn sei. Die Einschätzung des Wildbären als ‚gefährlich‘ sei kein Produkt von Phantasie und sozialer Konstruktion, sondern eine höchst realistische Einschätzung. Die Wahrnehmung von Schönheit in unmittelbarer Anwesenheit eines wilden Bären sei dagegen eine höchst subjektive Möglichkeit und keineswegs durch Regeln sozialer Konstruktion gesteuert. Vgl. dazu auch: Neil Evernden: *The Social Creation of Nature*. Baltimore [...]: Johns Hopkins University Press 1992. Mehrere Nachdrucke.

[12] Vgl. zur Biographie Adams' und zur frühen Legendenbildung um seine Figur z.B.: Theodore Henry Hittell: *The Adventures of James Capen Adams, Mountaineer and Grizzly Bear Hunter, of California*. Boston, Mass.: Crosby, Nichols, Lee and Co. / San Francisco, Cal.: Towne and Bacon 1861. Zuerst 1860; Richard H Dillon: *The Legend*

of Grizzly Adams. *California's Greatest Mountain Man*. New York: Berkley Pub. Corp. 1977. Zuerst 1966.

[13] In ähnlicher Funktion gehören *Höhlenbären* zur festen Environment von Steinzeitfilmen. Die Menschen sind in dieser Lebenswelt der ständigen Gefahr ausgesetzt, in den Höhlen, die sie selbst besiedeln, gefährlichen Bären zu begegnen. Ein bekanntes Beispiel ist *The Clan of the Cave Bear* (USA 1986, Michael Chapman). Aus den Ausgrabungsfunden ist bekannt, dass der Bär in der Steinzeit auch ein gejagtes Tier war, sei es wegen des Fleisches, sei es wegen des Fells. Ein Beispiel ist neben dem Exploitation-Film *Teenage Cave Man* (USA 1958, Roger Corman) der italienische Steinzeit-Trashfilm *Il Padroni del Mondo* (Italien 1983, Alberto Cavallone).

[14] Die Ablichtung von Touristen mit Bären (genauer: Darstellern in naturalistischem Bärenkostüm) war seit den 1920ern eine beliebte Attraktion in den östlichen Freizeitorten; vgl. dazu den Bildband von Joachen Raiß (*Eisbären*. Berlin: Hatje Cantz 2019, 109 S.).

[15] Die Wappenbären bilden eine eigene Tradition der kulturellen Aneignung des Bären. Im Film spielen sie allerdings keine Rolle. Vgl. exemplarisch Bernd D.W. Unger: *Der Berliner Bär. Ein Streifzug durch Geschichte und Gegenwart*. Münster [...]: Waxmann 2000.

[16] Zur Film- und Mediengeschichte des Pandas vgl. Cynthia Chris: *The Giant Panda as Documentary Subject*. In ihrem: *Watching Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. 167-196.

[17] Die fast hysterische Knut-Welle ist in Soziologie und Populärkulturforschung erstaunlich wenig untersucht worden; vgl. dazu: Frigga Haug: Knut, das kuschelige Raubtier. In: *Das Argument*, 273, 2007, S. 84-98.

[18] Schwarzenbergers Film erzählt die Geschichte Brunos als Satire. Sie gipfelt im grotesken Auftritt zweier weißblonder finnischer Bärenjäger, die im Outfit der „Leningrad Cowboys“ in den Bergen ankommen, die den Bären aber nicht stellen können, weil die Hunde durch die Wärme des Sommers und die Höhe der Berge geschwächt sind und die Jäger selbst Wodka ohne Unterlass zu sich nehmen, am Ende in Harlekenschühchen über die Almwiesen stapfen. Eine ähnliche Geschichte erzählt übrigens die TV-Romanze *Eine bärenstarke Liebe* (BRD/Schweiz 2008, Mike Eschmann) über den Bären „JJ3“, der 2008 in den Schweizer Kanton Graubünden eingewandert und dort erschossen worden war.

Zur kulturellen Verarbeitung von Bären in einem normalerweise bärenfreien Gebiet vgl. auch die Geschichte aus Nordtirol, derzufolge der Bär „M13“ einen Baum in einem ganz unzugänglichen Gebiet umgerissen hatte, der auf eine Stromleitung gestürzt war; die Monteure, die die Leitung ausbessern sollten, machten einen grausigen Fund – unterhalb der Schadensstelle lag die verwesene Leiche eines ermordeten Südtirolers. Seitdem wird M13 in der Lokalpresse „Kommissar Petz“ genannt, in Anlehnung an den erfolgreichen TV-Hundekommissar „Kommissar Rex“. Vgl. dazu Ulrich Ladurner: Der Bär auf dem Kühlergrill. In: *Die Zeit*, 21, 16.5.2012, S. 37.

Oink! Oink! Die Schweine der Filmgeschichte

„Du bist ein Schwein!“ – eine Beleidigung, die jeder versteht. Mit der man den Beschimpften der Ehrlosigkeit, des Eigennutzes, der Schmutzigkeit seiner Verhaltensweisen bezichtigt. *Männer sind Schweine* singt die Berliner Punkrock-Band *Die Ärzte*; und so ist auch der deutsche Verleihtitel *Männer sind Schweine* der US-Komödie *My Best Friend's Girl* (2008, Howard Deutch) eigentlich aggressiv und abwertend – doch im einen wie im anderen Falle ist's ironisch gemeint und kann in dieser Allgemeinheit nicht stehenbleiben. Wenn aber Stefan Stolze, der von Götz George gespielte Protagonist des TV-Dreiteilers *Das Schwein – Eine deutsche Karriere* (BRD 1995, Ilse Hofmann), schon im Titel als „Schwein“ bezeichnet wird, als einer, der mit seiner Skrupel- und Rücksichtslosigkeit Karriere macht, ist die Bezeichnung durchaus ernst gemeint. Wir kennen das „Frontschwein“ beim Militär, die „Pistensau“ beim Skilaufen; wir kennen das „Schwein“ auch in sexueller Hinsicht, als einen, der sich über alle Ziemlichkeiten und über allen Anstand hinwegsetzt [1]. Doch schon die „Rampensau“ beim Theater meint etwas anderes, einen, der in jeder Situation sich der Öffentlichkeit seines Auftretens gewiss ist (und der dieses genießt). Der „Schweinepriester“ enthält eine vollkommen andere Bewertung als der „Saupreuze“ oder der „Schweinehund“. Wie soll man das verallgemeinern? Ist das Schwein tatsächlich ein Tier, das nur dazu prädestiniert ist, zum Symbol des Schmutzigen, des Unmäßigen und des Ruchlosen zu werden? Oder wohnt ihm die Vieldeutigkeit inne, die wir schon an den sprachlichen Wendungen beobachten?

Man kann den Fokus erweitern und sagen: „Schwein gehabt!“ Und meint dann ganz etwas anderes, als wenn man jemanden als „Schwein“, „Ferkel“ oder „Sau“ titulierte (eigenartigerweise kann man übrigens niemanden als „Eber“ beschimpfen!). Viel Wissen um das Schwein ist mit Anekdoten garniert, die zumindest auf den ersten Blick zu erklären scheinen, wie das Schwein mit seinen diversen Bedeutungen in Berührung gekommen ist. Es gibt Schweinsfigürchen, die symbolhafte Kraft tragen – das Glücksschwein, das das gute Omen anzeigt, weil das Schwein wohl schon zu Zeiten der Germanen ein Zeichen für Wohlstand und Reichtum und ein Symbol der Fruchtbarkeit und Stärke war (eine Bedeutung, die aus jener Zeit auf uns gekommen ist, sagt die Anekdote). Wenn zu Silvester ein Glücksbringer überreicht wird, der den Empfänger über das kommende Jahr begleiten soll, ist es oft ein Marzipanschwein (nach dem Motto: Wenn man am Anfang genug zu essen hat, wird es so bleiben!). Das „Schwein gehabt!“ entstammt möglicherweise Wettbewerben des Mittelalters, in denen der letzte ein Schwein als Trostpreis erhielt (so behauptet es zumindest eine Volksetymologie der Redewendung). Und auch das Sparschwein ist verstanden worden als ein Vorbote kommenden Wohlstands, so, wie eine Sau mit einem Wurf von mehreren Ferkeln den Wohlstand des Besitzers nur mehren konnte.

Ganz offensichtlich: Schweine sind vieldeutige Wesen, bedeuten gleichermaßen Glück (zu Silvester) oder Unordnung (wie in der Rede vom „Saustall“ zu beobachten), sind Sinnbilder für Schmutz ebenso wie für Sparsamkeit [2]. Und sie sind eingefasst durch eine Fülle von Geschichten, Erklärungen, historischen Anekdoten, Halbwahrheiten. Das Schnitzel auf dem Tisch und das Schwein im Stall sind nur das eine Ende der Bedeutungsvielheiten, das Schwein als kulturelle Einheit, als Sujet des Wissens, des Erzählens und des Redens ist aber offensichtlich etwas ganz anderes.

Das Feld der Schweinebedeutungen ist komplex, umfaßt nicht nur den Vergleich des Menschen mit Schweinen als Beschimpfung und ist von Beginn an widersprüchlich. Darum lohnt es,

genauer hinzusehen. Es geht weder um die Naturgeschichte oder die Ethologie des Schweins; und auch die Geschichte seiner Kultivierung als Haus- und Nutztier hat dafür keine große Bedeutung. Vielmehr geht es um die symbolische Inbesitznahme des Schweins. Die folgenden Notizen sind auf die Film- und Fernsehgeschichte des Schweins und seiner Rollen und Darstellungen gemünzt – es wird gehen um die Geschichten, die sich um Schweine ranken und in denen sie Haupt- oder Nebenrollen spielen, oder die Beziehungen, die sie zu ihren Besitzern haben. Und natürlich um die Charaktermerkmale, die ihnen zugewiesen werden (und die selten, das kann man schon eingangs der Überlegungen festhalten, mit jenen pejorativen Assoziationen belastet sind, die im beleidigenden Gebrauch des Schweinenamens so vordringlich sind).

Vom Nutztier zum Haustier

Das Schwein mag als Haustier gelten, doch ist es selten individualisiert, es trägt keinen Namen, es teilt nicht die Wohnung. Es ist Haustier, weil es ein Nutztier ist und die menschliche Küche mit Fleisch beliefert [3]. Insofern trägt es materielle Werte. Soziale Werte (wie sie die Freundschaft mit dem Hund umfassen mag), individuelle oder subjektive Bedeutungen (wie sie manchen Pferden in der Beziehung vor allem junger Figuren vielleicht zukommen) und Imagewerte lassen sich mit Schweinen nicht erreichen – mit Ausnahmen. Natürlich kommt es zur Überschreitung der Regel, die die Anonymität der Beziehungen von Menschen zu Schweinen festlegt – manche Schweine werden tatsächlich zu Haustieren, wie man es von Hunden gewohnt ist [4]. Das *Rennschwein Rudi Rüssel* trägt einen Namen, es wird in die Familie aufgenommen, die ihren Alltag verändert, sie zieht sogar in eine neue Wohnung (in dem gleichnamigen Film, BRD 1995, Peter Timm). Dass es sich um einen Kinderfilm handelt, mag auch mit dem anarchistischen Witz zusammenhängen, der mit der Umdeutung des Schweins vom Nutz- zum Haustier zusammenhängt (und an dem Kinder so großes Vergnügen haben).

Der Lacher ist dem Film auch in anderen Varianten der Umwertung des Schweins aus Haustier sicher. Schon in *Waikiki Wedding* (USA 1937, Frank Tuttle) setzt ein Werbeagent zu Werbezwecken (sprich: um aufzufallen!) ein Schwein ein, das die Gewinnerin an einem Schönheitswettbewerb wie einen luxuriösen Hund an der Leine führt [5]. Mit eher schwarzem Humor vollzieht die romantische Komödie *Doc Hollywood* (USA 1991, Michael Caton-Jones) den Wechsel eines Schweins vom Nutz- zum Haus- und zurück zum Nutztier: Ein junger Arzt wird in einer Kleinstadt von einem Mann, den er von Zahnschmerzen befreite, mit einem Schwein bezahlt, mit dem er seinerseits die Reparaturen, die eine Werkstatt an seinem Wagen gemacht hatte und die keine Kreditkarten akzeptiert, bezahlt; nach kurzem erfährt er, dass er das Schwein nicht zurückkaufen kann, sondern dass die Garage das Schwein an den Metzger weiterverkauft hat – das Schwein, das der Arzt vorher als „Jasmine“ zu seinem persönlichen Haustier gemacht hatte.

Nutztieraspekte, Schlachtung, Schlachthaus

Natürlich erzählt der Film auch von der Bedeutung der Schweine als Fleischlieferanten. Dramaturgisch besonders interessant sind die Fälle, wenn man das Fleisch heimlich transportieren muss. Eine Episode in *Operation Petticoat* (*Unternehmen Petticoat*, USA 1959, Blake Edwards) erzählt davon, dass ein kleiner Trupp von U-Boot-Soldaten Nahrungsmittel für die Besatzung

besorgen will; tatsächlich gelingt es, ein Schwein einzutauschen, das man in eine Uniformjacke zwängt, um mit ihm durch die Wachen zu kommen; auch dieses gelingt, das Schwein geht als Funker Hornsby durch, der seinen Rausch ausschläft (allerdings sagt einer der Militärpolizisten zum anderen, dass der Funker „wie ein Schwein“ ausgesehen habe). Ein anderes Beispiel ist die Komödie *La traversée de Paris (Zwei Mann, ein Schwein und die Nacht von Paris)*, Frankreich 1956, Claude Autant-Lara), der 1942/43 in Paris zur Zeit der deutschen Besatzung spielt; ein arbeitsloser Taxifahrer übernimmt gelegentlich Transporte für den Schwarzmarkt; ein Metzger übergibt ihm ein schwarz geschlachtetes Schwein in vier Koffern, das nachts quer durch das besetzte Paris transportiert werden muss und dabei natürlich diversen Gefahren ausgesetzt ist.

Gerade in Zeiten des Hungers, der Lebensmittelrationierung und der allgemeinen Armut ist Fleisch ein hohes Gut [6]. Wenn dann auch noch das Halten von Nutztieren unter Strafe steht, entsteht Stoff für Geschichten. Das vielleicht prägnanteste Beispiel ist *A Private Function (Magere Zeiten; aka: Magere Zeiten - Der Film mit dem Schwein)*, Großbritannien 1984, Malcolm Mowbray), der im England des Jahres 1947 spielt; zwar ist der Krieg schon zwei Jahre vorbei, doch ist Fleisch nach wie vor rationiert; als eine Gruppe von Geschäftsleuten anlässlich der Hochzeit von Prinzessin Elizabeth den lokalen Regierungsbehörden imponieren will, indem sie ein großes Fest ausrichtet, auf dem auch das Fleisch des illegal aufgezogenen Schweins Betty kredenzt werden soll; als dieses jedoch gestohlen wird, setzt eine turbulente Kette von Ereignissen ein.

Natürlich ist in der Tradition der Haushaltung von Schweinen die Schlachtung ein entscheidender dramatischer Punkt. Dass sie als Schlachtfest zumindest in Teilen ritualisiert und dem Fest als einer Grundform der Stabilisierung von sozialen Lebensgemeinschaften assoziiert ist, deutet darauf hin, dass hier tiefere Bedeutungen im Spiel sind – mit Elementen des Erntedankfestes, einer Passage und eines Heraustretens aus den Routinen alltäglicher Arbeit. In einer langen Sequenz von *Novecento (Neunzehnhundert)*, Italien 1976, Bernardo Bertolucci) wird ein Schlachtfest als markante Erinnerung an eine Kindheit auf dem Lande inszeniert. Noch weiter geht *Emmas Glück* (BRD 2006, Sven Taddicken), der die Schlachtung von Schweinen als letzte intime Begegnung der Protagonistin und ihrer Tiere darstellt, ein Moment, der das Töten des Tieres als Augenblick einer fast sakral anmutenden Einheit von Mensch und Tier und als Geste einer großen Dankbarkeit aus gibt.

Dem stehen die Bilder industrialisierter Schweineschlachtung in den Tierfabriken und Schlachthäusern ebenso entgegen wie die Aufnahmen endloser Laufbänder, an denen Schweinehälften durch die Hallen befördert und sukzessive zerteilt werden. Filme wie *We Feed the World - Essen global* (Österreich 2005, Erwin Wagenhofer) oder *Entrée du personnel (IT: Staff Entrance)*, Frankreich 2011, Manuela Frésil) gehören in einen Kontext ökologisch motivierter Kritik an der Nahrungsmittelindustrie, das fließbandartige Schlachten von Tieren als Metapher für eine tiefe Entfremdung von Mensch und Natur gleichermaßen ausweisend.

Die Rettung vor dem Schlachthaus drängt sich naturgemäß als dramatisches Motiv auf. Vor allem Kinderfilme, die zunächst das Schwein als Protagonisten und Sympathieträger des Zuschauers etabliert haben, spielen sie als finalen Konflikt mehrfach durch. Erinnert sei an *Gordy* (USA 1994, Mark Lewis), in dem ein Ferkel den Job eines jungen Finanz-Magnaten übernimmt; als es von seiner Familie getrennt wird, macht es sich auf die Suche nach ihnen; auf seiner Reise schließt er Freundschaft mit dem Enkel eines reichen Industriellen, hilft ihm, das Familiengeschäft zu erhalten; am Ende rettet es auch seine eigene Familie vor dem Schlachthof [7]. Mit einem ähnlichen Happy-End geht auch *Rennschwein Rudi Rüssel* (BRD 1995, Peter Timm) aus:

Bei einer Tombola gewinnt die Familie Gützkow das Schwein Rudi Rüssel als ersten Preis; den Gützkows wird ihre Stadtwohnung gekündigt; der arbeitslose Archäologe Gützkow wird Platzwart beim örtlichen Fußballverein, weshalb das Ferkel nun mit den Fußballern um die Wette laufen kann; es nimmt an einer Meisterschaft im Schweinerennen teil, die es gewinnt; durch ein Unglück gerät es zum Schlachthof und muss in einer dramatischen Aktion gerettet werden.

Schweinefabriken treten aus dem natürlichen Zusammenhang von Mensch und Natur heraus, die Beziehungen zwischen Betreibern und Tieren gehen in ein kapitalistisch-entfremdetes Verhältnis über. Das Tier wird zur Ware, es wird zum werthaltigen Objekt; die moralisch-ethischen Verpflichtungen, die den Bauer und seine Tiere (zumindest in einer naiv-idealisierten Vorstellung) verbinden, werden durch eine kalte Produktionslogik abgelöst. Es sind nicht nur industriekritische Dokumentarfilme, die sich dieses Übergangs annehmen [8], sondern mehrfach auch Serienkrimis des deutschen Fernsehens. Ein Beispiel ist *Schweineleben* (BRD 2008, Eoin Moore) aus der Polizeiruf-110-Reihe, der in einem mecklenburgischen Dorf spielt, in dem ein holländischer Investor will eine riesige Schweinezucht aufbauen will, gegen die sich Naturschützer zur Wehr setzen. Ein anderes Beispiel ist *Pfarrer Braun: Schwein gehabt!* (BRD 2010, Wolfgang F. Henschel), der mit dem Tod eines Schweinezüchters beginnt und der ebenfalls mit Plänen, auf Usedom eine gewaltige Schweinemastanlage hochzuziehen, zusammenhängt [9].

Böse Schweine

Dass Schweine tatsächlich Allesfresser sind, dass sie sich sogar ihresgleichen einverleiben, ist allgemein bekannt. Als Nebenmotiv bietet sich die Tatsache im Horror- und Krimigenre an, auch wenn es selten genutzt worden ist. Ein frühes Beispiel ist der amerikanische Exploitationsfilm *Daddy's Deadly Darling* (USA 1972, Marc Lawrence [10]): Eine junge Frau, die ihren Vater getötet hatte, als er sie vergewaltigen wollte, flieht aus einer psychiatrischen Anstalt und findet Unterschlupf bei einem Farmer und Truck-Stop-Betreiber, der ihm unangenehme Leute aus dem Weg räumt und die Leichen in zerstückelter Form an seine Schweine verfüttert. Eine einschlägige Szene findet sich auch in *Snatch (Snatch - Schweine und Diamanten, Großbritannien/USA 2000, Guy Ritchie)*, in dem der Verbrecherboss die zerstückelten Leichen seiner Feinde an die Schweine auf seiner Farm verfüttert. Manchmal ist das Motiv, das den Morden zugrundeliegt, nackte Habgier; in dem zur Postkutschenzeit spielenden Film *L'auberge rouge (L'Auberge Rouge - Mord inklusive, aka: Das Gasthaus des Schreckens, Frankreich 2007, Gérard Krawczyk)* etwa lebt ein Wirt vom Mord an den Reisenden, die in seinen Gasthof einkehren und die er ausraubt und umbringt; die Leichen verfüttert er an Schweine [11].

Eines der wenigen Beispiele aus dem Tierhorror-Genre, in dem Schweine eine Rolle spielen, ist der motivisch der *Insel des Dr. Moreau* nachempfundene Splatterfilm *Squeal (Pigs - Slaughter Farm, USA 2008, Tony Swansey [12])*: Eine Rockband, die mit ihrem Auto liegengeblieben ist, wird von einem Schweinemutanten entführt und in einen Zwinger gesperrt; er wurde nach einem wissenschaftlichen Experiment ebenso zu einem Zwischenwesen wie ein Zwerg und eine Frau [13]. Mit der heute höchst modern anmutenden Phantasie, durch Genmanipulation Schweine zu vergrößern und so die drohenden Ernährungsprobleme der Welt zu bekämpfen, hatte übrigens schon Jack Arnolds *Tarantula* (USA 1955) gespielt.

Killer-Schweine sind filmhistorisch selten, auch wenn der Kampf gegen wilde und mächtige Keiler in vielen Märchen zu den härtesten Prüfungen gehört, denen der Held sich aussetzen

kann [14]. Der Klassiker dieser Spielart ist *Razorback* (*Razorback - Kampfkoloss der Hölle*, Australien 1984, Russell Mulcahy): Die Titelfigur ist ein pferdegroßes Wildschwein; nachdem ein kleiner Junge und eine Reporterin umgekommen sind, nimmt der Mann der Toten die Jagd auf. Ein neueres Beispiel ist der südkoreanische Film *Chaw* (*Keiler*; aka: *Keiler - Der Menschenfresser*, Südkorea 2009, Shin Jeong-won), der in einer koreanischen Kleinstadt spielt; nachdem bereits einige Gräber geöffnet und die Leichen verstümmelt und zwei Menschen zerfleischt aufgefunden wurden, wird ein riesiger, mutierter Keiler als Täter identifiziert; ein Jäger erschießt das Weibchen, woraufhin der Keiler ein Dorffest überfällt und zahlreiche Tote hinterlässt. Auch in *Pig Hunt* (*Pig Hunt - Dreck, Blut und Schweine*, USA 2008, James Isaac) tritt ein Riesenwildschwein auf und mischt sich in die Jagd ein, die Hinterwäldler auf eine Gruppe von Jugendlichen machen. In *Evilspeaks* (*Der Teufelsschrei*, USA 1981, Eric Weston) findet ein von seinen Kameraden schikasierter Rekrut im Keller der Kapelle der Militärschule ein uraltes Buch mit satanischen Versen, Formeln und Anleitungen zu Teufelsbeschwörungen und schwarzen Messen, das er am Ende in einer infernalischen Rache-Orgie nutzt, um die Schweine der Akademie zu Mörderschweinen zu machen – sie fressen tatsächlich ein Mädchen in einer Badewanne auf.

Magische und phantastische Schweine

Die Geschichte des phantastischen Films kennt eine ganze Reihe kluger, oft sprechender Tiere [15], die ihren Herren helfen, sie retten, ihnen Zugang zu verbotenen oder unzugänglichen Räumen verschaffen. Derartige Helfer-Schweine sind aber außerordentlich selten. Ein Beispiel ist der Animationsfilm *The Black Cauldron* (aka: *Taran and the Magic Cauldron*; dt.: *Taran und der Zauberkessel*, USA 1985, Ted Berman, Richard Rich), der in dem Königreich Prydain spielt, in dem ein böser König eine Armee von Untoten aufstellen will, um mit Hilfe eines Zauberkessels die Herrschaft über die Welt zu erlangen; doch der junge Schweinehirt Taran, der ein Schwein mit hellseherischen Fähigkeiten hütet, das den Weg zum Kessel kennt, stellt sich ihm in den Weg.

Es war die Zauberin Circe, Tochter des Sonnengottes Helios und Zauberin, die die Gefährten des Odysseus – mit Ausnahme des Eurylochos, der die Gefahr ahnte – in Schweine verwandelte (so berichtet in der *Odyssee*). *My Brother the Pig* (*Immer Ärger mit Schweinchen George*; USA 1999, Erik Fleming) säkularisiert und modernisiert das Motiv: Eine 13jährige verwandelt eher zufällig ihren kleinen Bruder in ein Schwein; nun muss sie nach Mexiko reisen, weil nur die Großmutter den Zauber wieder rückgängig machen kann, bevor die Eltern aus dem Urlaub zurückkommen.

Anders als etwa die Bären, die eine bis in die Vorgeschichte reichende religiöse Verehrung genossen haben, ist das Schwein in den religiösen Traditionen von keinerlei Bedeutung. In der Filmgeschichte finden sich wenige Beispiele, die aber Erwähnung verdienen. Der Fantasy-Film *Sa Majesté Minor* (*Seine Majestät das Schwein*, Frankreich/Spanien 2007, Jean-Jacques Annaud) erzählt von Minor, der bei den Schweinen aufgewachsen ist und sich selbst auch für eines hält; er kann nur grunzen, nicht sprechen; als er wegen eines Angriffs auf die Frau des Metzgers vor Gericht gestellt wird und ihn die Tochter des Stammesführers verteidigt, wird er zwar nicht zum Tode verurteilt, sondern muss als Vogelscheuche auf dem Feld arbeiten; er macht dabei Bekanntschaft mit Nymphen, Zentauren und Satyren; er stürzt und kann zum Erstaunen aller spre-

chen – die Dorfbewohner halten das für ein Zeichen der Götter, Minor wird zum König der Insel.

Steht hier das Schwein in einer Linie mit den Menschen und kann es sogar Menschen sozialisieren (die Romulus-und-Remus-Geschichte steht deutlich im Hintergrund von Annauds Film), wird in anderen Kontexten das Tier als grotesker Stellvertreter des Menschen gesetzt. Diesen ganz anderen Weg geht der englisch-französische Kriminaldrama *The Hour of the Pig* (*Pesthauch des Bösen*, Frankreich/Großbritannien 1993, Leslie Megahey): Er spielt im spätmittelalterlichen Frankreich des 15. Jahrhunderts; ein junger, aus Paris stammender Advokat soll vor einem Provinzgerichtshof ein Schwein verteidigen, das einer Zigeunerin gehört und des Mordes an einem kleinen Jungen angeklagt wurde; zunächst akzeptiert er zynisch seine Aufgabe, doch kommt es zur Aufdeckung eines ganzen Geflechts von Verschwörung und Korruption.

Niedliche und naive Schweine

Es sind vor allem einige Kinderfilme, die Schweine als ebenso arglose wie unbedarfte Protagonisten und als flache Charaktere exponieren. Die Moral von der Geschichte ist dann fast immer greifbar, Skepsis tritt nicht auf. Fast immer geht es um Freundschaften zwischen verschiedenen Tieren. In *Charlotte's Web* (*Schweinchen Wilbur und seine Freunde*, USA 2006, Gary Winick) – nach dem erfolgreichen Kinderbuch gleichen Titels von E.B. White (1952) – etwa rettet eine Spinne (Charlotte) ein Schwein vor dem Kochtopf, indem sie nachts ein Netz über dem Schwein (Wilbur) spinnt, auf dem in Großbuchstaben „TERRIFIC“ zu lesen ist; das Schwein wird vom ganzen Land bewundert, Spinne und Schwein werden gute Freunde [16]. Die höchst naive Geschichte positioniert den Leser bzw. Zuschauer ganz auf Seiten der Tiere, immuisiert vor allem das Schwein gegen alle kulturellen und landwirtschaftlichen Verwertungszusammenhänge. Etwas anders gelagert ist der Disney-Animationsfilm *Piglet's Big Movie* (*Ferkels Grosses Abenteuer*, USA 2003, Francis Glebas), in dem „Ferkel“ vier anderen Tieren (Winnie Puuh, Tigger, Rabbit und I-Aah) dabei hilft, Honig aus einem Bienenstock zu gewinnen; sie nehmen ihn aber nicht in ihren Freundschaftsbund auf, weil er zu klein ist; erst als sie vor den Bienen in Ferkels Haus flüchten, entdecken sie ein Bilderalbum, in dem das kleine Schwein alle gemeinsamen Erlebnisse festgehalten hatte; als dann noch Puuh in Gefahr gerät und Ferkel ihn rettet, wird der Bund der fünf geschlossen und sie feiern ein gemeinsames Fest. Auch hier ist die Moral klar – es geht um soziale Zugehörigkeit und um die Aufnahme in (kindliche) Freundschaftsgruppen.

Babe (*Ein Schweinchen namens Babe*, Australien/ USA 1995, Chris Noonan, nach dem Kinderbuch *The Sheep Pig* von Dick King-Smith, 1983) handelt von Bewährung und vom Glück, akzeptiert zu werden: Nachdem Babe seine Eltern durch den Schlachter verloren hat, schließt es Freundschaft mit einer Collie-Hündin, die auf dem Hof als Schäferhund arbeitet; Babe lernt, wie man mit Schafen umgeht; als es ihm gelingt, Viehdiebe vom Hof zu vertreiben, beschließt er, Schäferschwein zu werden; der Bauer ist beeindruckt und meldet das Schwein kurzerhand beim Schäferhundwettbewerb an – Babe gewinnt, ihm wird die Schlachtung erspart bleiben. Das Sequel *Babe: Pig in the City* (*Schweinchen Babe in der großen Stadt*, Australien 1998, George Miller) erzählt die Geschichte nur oberflächlich weiter, setzt ganz andere thematische und moralische Akzente: Nun geht es darum, dass Babe mit der Frau des schwerverletzten Farmers in die Stadt fährt, um Geld für die verschuldete Farm aufzutreiben; dabei geraten sie in eine Pension, in der deren Besitzerin herrenlose Tieren aus der Stadt Asyl gewährt; als auch sie einen Unfall

hat, werden die Tiere ins Tierheim gesperrt – Babe befreit sie, alle werden auf seiner Farm unterkommen. Das Helden-Schwein wird hier zur globalen Helferfigur, nimmt Impulse mancher Action-Helden auf (der Regisseur George Miller ist durch die Mad-Max-Filme bekannt geworden).

Wer über die Filmgeschichte der Schweine nachdenkt, muss die unzähligen Zeichentrickfiguren zumindest erwähnen, die in den Studios ersonnen wurden. Man denkt fast automatisch an *Porky Pig* (*Schweinchen Dick*), das 1935 von Bob Clampett konzipiert wurde und erstmals im Kurzfilm *I Haven't Got a Hat* (1935, Friz Freleng) auftrat; bekannt wurde sie nicht nur durch zahllose Auftritte in Warner-Zeichentrickfilmen der Looney-Tunes-Reihe, sondern auch durch die *Porky Pig Show* (1964-72); die Figur ist gleichbleibend als freundlich und liebenswert gekennzeichnet; sie stottert, ist schüchtern, naiv und ein wenig dumm. Auch die *Three Little Pigs* (die *Drei kleinen Schweinchen*) aus der Feder Walt Disneys kommen einem in den Sinn; nach dem Vorbild eines englischen Märchens entwarf Disney das Trio mit den Namen *Fiddler*, *Piper* und *The Practical Pig* (*Fiedler*, *Pfeifer* und *Schweinchen Schlau*) für den Film *Three Little Pigs* (*Die drei kleinen Schweinchen*, 1933) aus der Silly-Symphonies-Reihe; die Moral von der Geschichte, dass sich Fleiß und harte Arbeit auszahlen, blieb erhalten.

So kindlich-unbedarft viele dieser Schweinefiguren auch wirken, gab es von Beginn an Parodien. Tex Avery's MGM-Antinazi-Cartoon *Blitz Wolf* (USA 1942) etwa machte sich über die Naivität des Drei-Schweinchen-Konzepts lustig, die ihr Land „Pigmania“ gegen „Adolf Wolf“ verteidigen müssen.

Eine prägende Figur der Geschichte der animierten Schweine und keineswegs niedlich oder naiv ist *Miss Piggy*, die nach einem Auftritt in dem Sketch *Return to Beneath the Planet of the Pigs* (1975) seit 1976 zum festen Personal von Jim Hensons *Muppet Show* gehört und die sich schnell von einer Neben- zu einer der tragenden Figuren der Serie entwickelte; sie gehört der ungarischen Mangalica-Rasse an, glaubt sich prädestiniert dazu, ein Star zu sein; sie ist pummelig, kapriziös, manchmal charmant und verführerisch, oft eigensinnig, eingebildet und eitel, mit luxuriösen Kleidern angetan; aber sie wechselt manchmal zu plötzlicher Wut und Gewalttätigkeit; sie ist sterblich in die Froschfigur Kermit verliebt, der sie aber nicht gegenliebt und den sie manchmal höchst gereizt attackiert. Sie trat auch in den Muppets-Filmen auf [17].

Metaphorische und symbolische Schweine

Die wohl bekannteste Allegorie, in der Schweine die Hauptrollen spielen ist George Orwells Roman *Animal Farm*, eine Satire auf stalinistische Herrschaftsverhältnisse aus dem Jahre 1945. Die Geschichte bildete die Grundlage für den ersten englischen Animationsfilm *Animal Farm* (*Animal Farm - Aufstand der Tiere*; aka: *Aufstand der Tiere*, Großbritannien 1954, Joy Batchelor, John Halas) sowie die Realfilm-Neuadaptation *Animal Farm* (*Animal Farm*, USA 1999, John Stephenson): Erzählt wird die Geschichte einer Revolte einer Gruppe von Tieren gegen ihren grausamen Bauern, der sie unterdrückt und ausbeutet, die ihren Hof selbst regieren wollen; die Unterweisung und Organisation des Gemeinwesens fällt den Schweinen zu; erst wird „Schneeball“ der Anführer und besticht durch seine Klugheit und sein Organisationstalent; doch sein Konkurrent „Napoleon“ lässt Schneeball töten und wird der neue Anführer. Zwar lautet der Wahlspruch der Tiere: „Alle Tiere sind gleich!“ Doch insgeheim gilt: „Einige sind gleicher!“ –

zunächst unmerklich und dann mit offener Gewalt entsteht eine Schreckensherrschaft. Am Ende ist kein Unterschied zwischen der Unterdrückung der Tiere am Anfang mehr zu erkennen [18].

Es sind fast immer politische Szenarien, in denen Schweine zu allegorischen Figuren werden. Ein besonderer Fall ist Neil Jordans Film *The Butcher Boy* (*Der Schlächterbursche*, USA 1997; nach einem Roman von Patrick McCabe, 1992 [19]), der die Geschichte eines irischen Jungen in den frühen 1960ern, der in seinem Dorf nach dem Selbstmord der Mutter und dem Tod des alkoholabhängigen Vaters verwahrlost und von allen Dorfbewohnern gemieden wird; nur der Schlachter gibt ihm Arbeit. Der Film erzählt vom Entstehen der Wut und von der zunehmenden Verzweiflung, die den Jungen ergreift und sich in die Bereitschaft wandelt, sich gewalttätig und symbolisch zur Wehr zu setzen. Die englische reiche Nachbarin hatte die Familie des Jungen als „Schweine!“ bezeichnet, sie wird zum Objekt der Angriffe des Jungen. Mit einer Schweinemaske über dem Gesicht dringt er in ihr Haus ein, schreibt in großen roten Lettern „Pig“ über Familienphotos, den Fernseher und die Wände, bevor er in den Flur schießt. Tote und blutüberströmte Schweine beginnen seine Alpträume zu bevölkern. Am Ende erschießt der Junge die Engländerin mit einem Bolzenschußgerät, wie es auch die Schlachter benutzen. Der Film setzt das Schwein in vielfältige Beziehungen, die den historischen Ort in einer höchst widersprüchlichen Art mit diegetisch eigentlich unmöglichen Verweisungen markieren – im Fernsehen läuft ein Ausschnitt aus dem Film *The Atomic Cafe* (1982!), in dem es um Atombombenversuche geht und die Menschen, die dem Fallout ausgesetzt sind, als „Guinea pigs“ bezeichnet werden; und auch das „Pig“, mit dem er die Wohnung der Nachbarin schändet, verweist auf den gegenüber der Handlungszeit des Films viel späteren Mord der Manson-Family an Sharon Tate (1969!). Die Schweine des Films werden zu symbolischen Repräsentanten der irischen *lower class*, ja sogar der Iren überhaupt; was den Schweinen in den Träumen geschieht, wird zum Bild der historischen Unterdrückung des irischen Volkes.

Auch der schwedische Film *Grisjakten* (IT: *Pig Hunt*, Schweden 1970, Jonas Cornell) instrumentalisiert Schweine auf einer allerdings viel schlichteren Ebene als Element einer politischen Satire: Alle Schweine in Schweden sollen ausgerottet werden; zuständig dafür ist ein pedantischer Bürokrat, der sich wundert, dass aus ihm unerfindlichen Gründen die Bauern sich gewalttätig gegen die Arbeit seiner Abteilung wehren – ihnen würde eine Lebensgrundlage entzogen. Rassismus, Gentechnik, Satire: Manche politischen Parabeln gehen noch weiter als *Grisjakten*, treiben die Geschichten bis in die Burleske und die Grotteske hinein. Der sich jüdisch wählende Titelheld des zutiefst skurril wirkenden Films *Leon the Pig Farmer* (Großbritannien 1992, Vadim Jean, Gary Sinyor) erfährt zufällig, dass er nicht nur das Ergebnis einer künstlichen Befruchtung ist, sondern zudem auch noch die Spermaproben vertauscht wurden; sein biologischer Vater war Schweinefarmer; Leon verbindet Judentum und Familientradition und geht daran, ein koscheres Schwein zu züchten (an dem auch noch ein Schaf mitwirkt).

Schweine gelten sowohl in der islamischen wie in der jüdischen Welt als unrein, der Verzehr von Schweinefleisch ist verboten, ja, die Tiere dürfen nicht einmal den Boden der Länder betreten. Das vietnamesische Hängebauchschwein, das vom Schiff gefallen ist und das ein palästinensischer Fischer in dem Film *Le cochon de Gaza* (*Das Schwein von Gaza*, Frankreich/ Deutschland/Belgien 2011, Sylvain Estibal) bei seinem täglichen Versuch, ein paar Fische zu fangen, im Netz gefunden hat, ist ihm von vornherein ein Problem: Er könnte es an die christlichen UNO-Truppen verkaufen – doch die lehnen ab. Zufällig ergibt es sich, dass eine junge russische Jüdin es mit dem Schweineverbot nicht so ernst nimmt, sie sucht einen Eber, mit dessen Samen sie im Lager Schweine züchten kann; der Fischer läßt sich darauf ein, hält das Schwein heimlich auf seinem Schiff, nimmt ihm Samen von Hand ab (nachdem er Bilder von Miss Piggy

und anderen weiblichen Schweinen zur sexuellen Erregung an die Wand gepinnt hatte); einmal führt er es sogar in einen Schafspelz verkleidet öffentlich aus; und das Schwein muß Socken tragen, damit es den Boden des geheiligten Landes nicht berührt. Immer ist der Held von Entdeckung bedroht. Das Schwein ist in dieser Geschichte Katalysator der Geschehnisse und des Nachdenkens über die Beziehungen zwischen den verfeindeten Parteien zugleich. Und es führt den Zuschauer bis an die Grenzen der Groteske. „Dieses Schwein ist eine Bedrohung für unser Land!“, ruft einmal ein israelischer Soldat einer Gruppe bewaffneter Palästinenser zu. „Für unser Land auch!“, antwortet deren Anführer, bis ihn einer seiner Kameraden verwirrt fragt: „Welches Land?“ Das Ende führt die Parteien wieder zusammen: Kriegsversehrte beider Lager feiern ein gemeinsames Fest an einem phantastisch wirkenden Strand, von dem unklar ist, wie genau die Fliehenden dorthin gelangt sind; sie führen dabei trotz der Behinderungen Break-Dances auf – und geben der so versöhnlichen Botschaft der manchmal so bitteren Komödie ein überraschendes, die Widersprüche und Konflikte des Films noch einmal zusammenführendes Gesicht.

Summa und Ausblick

Die Durchmusterung der Schweinefiguren aus der Filmgeschichte, die in einem allerdings erstaunlich großen Korpus nachgewiesen werden konnten, hat gezeigt, dass das Feld der Rollenbilder denkbar heterogen ist. Abgesehen von der körperlichen Erscheinung bzw. vom Körperbild lassen sich weder die Rollen noch die textsemantischen Funktionen, die Schweine im Lauf der Filmgeschichte erfüllen, über einen Kamm scheren. Es ist – wie bei so vielen anderen Gegenständen des kulturellen Wissenszusammenhangs – eine Vielheit der Bedeutungen, auf die wir stoßen, eine Vielheit, die gleichwohl alle vom gleichen Objekt ausgehen bzw. darauf zu verweisen scheinen. Bleibt zu fragen, ob es nur ein Schwein des Wissens gibt oder ob es mehrere sind, eine Familie ähnlicher Konzeptionen, die mit dem gleichen biologischen Körper verbunden sind.

Gleichwohl die Heterogenität der dramaturgischen und bildhaften Vorstellungen des Schweins im Film bei der Durchmusterung des Korpus auf eine ähnliche Vielfalt von Bedeutungen gezeigt werden konnte, wie sie schon eingangs an den sprachlichen und dinglichen Bedeutungen des Schweins erwähnt wurde, bleiben doch mehrere Fragen, denen weiter nachzuspüren bleibt:

(1) Es fällt auf, dass sich die Schweine im Verlauf der Filmgeschichte erstaunlich vermehrt haben: Das Gros der Filme entstammt den Jahren nach 1980, ist zum Teil sogar noch deutlich jünger. Eine einfache Antwort auf die daraus resultierende Frage nach dem Warum? zu finden, dürfte schwerfallen. Klar dürfte allerdings sein, dass die meisten der Filme, die sich mit der industrialisierten Schweinehaltung und -schlachtung befassen, sicher in unmittelbarem Zusammenhang mit dem veränderten Umweltbewußtsein stehen. Sie sind Indizien einer umfassenden Ökologisierung öffentlichen Wissens und gehören einem offen ausgetragenen, in sich mehrfach aspektivierten und multithematischen Diskurs um Fragen der Ernährung, der Gesundheit, der Mensch-Natur-Beziehung, des Tierschutzes usw. an.

(2) So sehr nicht nur die narrativen Funktionen von Schweinen als Prot- und Antagonisten, als Katalysatoren, Opfer oder Helfer, als Rebellen usw. sie mit sym- oder antipathischen Emotionen aufzuladen, so sehr sind auch die Potentiale klar, Filmschweine als Symbole zu behandeln (sei es, als Geschöpfe Gottes, die menschlicher Zuwendung bedürfen, sei es, als Figuren in Allegori-

en und Fabeln). Es geht allerdings vor allem in den Kinderfilmen weniger um die Ausschöpfung dieses semiotischen Potentials – hier stehen die Niedlichkeit der Akteure, die Exklusivität und Extraordinarität als Haustiere und die den Figuren zukommende Naivität und intellektuelle und soziale Unbedarftheit eher im Zentrum der Inszenierung. Es sind aber durchaus Charakteristen, die auch in den Schweinesymboliken eine Rolle spielen (denen die *character traits*, die sie als antagonale Figuren tragen, scharf entgegenstehen).

(3) Es mag sein, dass die Vorstellung des Schweins als unschuldiger Begleiter und Doppel des Kindes das jüngste der Schweinebilder ist, das erst mit den Cartoons aus der Disney-Fabrik zu semiotischem Leben erweckt wurde. Doch muss es ein Projekt der Kulturgeschichte des Schweins bleiben, dem genauer nachzugehen.

(4) Nationale Besonderheiten sind nicht zu erkennen. Eine Ausnahme mögen die Filmschweine im ostasiatischen, insbesondere im Kontext der japanischen Anime-Filme sein – das war hier kein Thema und bedürfte einer eigenen kulturhistorischen und -vergleichenden Untersuchung.

Anmerkungen

[*] Für Hinweise bin ich Christine Noll Brinckmann, Ludger Kaczmarek, Daniel Möhle und Ina Wulff zu Dank verpflichtet.

[1] Erinnert sei an die folgende Anekdote, die genau auf den Vieldeutigkeiten des „Schweins“ aufsetzt: Ein findiger St.-Pauli-Wirt kündigte anfangs der 1960er Jahre für sieben Mark Eintritt „Schweinefilme“ an und hatte ein überfülltes Haus – voller ebenso überraschter wie enttäuschter oder ärgerlicher Gäste, die Filme über die Schweinezucht zu sehen bekamen. Einen Hinweis auf diese fast an ein Happening erinnernde Aktion findet sich in: *Der Spiegel*, 24, 12.6.1963. Nicht nur mundartlich werden Pornographica bis heute als „Schwein(s)kram“ bezeichnet, Sex- und Pornofilme (vor allem in der konservativen Kritik) als „Schweinefilme“.

Ob man die pejorative Bedeutung des Schweins in sexueller Hinsicht mit der (beobachtbaren), für viele ebenso faszinierenden wie abstoßenden Hemmungslosigkeit, die die Tiere bei Nahrungsaufnahme und Sexualverhalten zeigen, begründen kann, wie es manchmal in der populären Literatur über die kulturellen und sprachlichen Bedeutungen des Schweins geschieht, sei dahingestellt.

[2] Die Kulturgeschichte des Schweins ist ebenso bunt, vielgestaltig und widersprüchlich wie die Vielfalt seiner Erscheinungen und Rollen im Film. Vgl. dazu etwa Schlieben, Adolf: *Das Schwein in der Kulturgeschichte* (Wiesbaden: R. Bechtold &

C. 1895); *Schwein gehabt. Natur- und Kulturgeschichte des Schweins* (hrsg.v. Sabine Weimbs u. Alfred Hendricks. Gütersloh: Linnemann 2000); *Arme Schweine. Eine Kulturgeschichte* (hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit Thomas Macho. Berlin: Nicolai 2006); Wuketits, Franz M.: *Schwein und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung* (Hohenwarsleben: Westarp-Wiss. 2011 [Die neue Brehm-Bücherei. 674.]).

Zu den semiotischen Potenzialen des Schweins ist bislang kaum gearbeitet worden; vgl. dazu Schmauks, Dagmar: „Ringelschwanz und Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon“ (in: *Image: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 3, 2006, URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben?function=fnArticle&showArticle=82>), die sich explizit den linguistischen Niederschlägen der kulturell erschlossenen (und oft naturalistisch begründeten) Wissensbestände und ihrer Widerspiegelung in visuellen Schweinedarstellung (ausschließlich in Standbildern) widmet.

[3] Dass es sogar einen steuerlichen Unterschied macht, ob ein Tier als Nutz- oder als Haustier eingestuft wird, zeigt der 10minütige Zeichentrickfilm *Pigs Is Pigs* (USA 1954, Jack Kinney): Ein Stationsvorsteher bekommt zwei Meerschweinchen (*Guinea pigs*) angeliefert; als der Besitzer sie abholen will, werden ihm 48 Cent Gebühren berechnet, da es sich um „Schweine“ handle; doch der Besitzer beharrt darauf, dass die Tiere Meerschweinchen und Haustiere seien, die nur 44 Cent

kosten dürften, und verweigert die Annahme; der Fall geht durch sämtliche Instanzen, verursacht Unmengen an Papierverkehr und endet schließlich mit der Entscheidung: Meerschweinchen sind Haustiere! In der Zwischenzeit haben die Meerschweinchen allerdings Junge bekommen; statt zwei bevölkern inzwischen eine Million und zwei Meerschweinchen das Bahnhhäuschen; der Besitzer ist verzogen; der Stationsvorsteher läßt die Tiere zu seinen Vorgesetzten transportieren – in Zukunft wird er alle Tiere als Haustiere klassifizieren. Die Kurzgeschichte von Ellis Parker Butler (1902) wurde bereits 1910 und 1914 verfilmt.

[4] Der Übergang ist insbesondere dann markant, wenn das Schwein vorher als Figur in einer Erzählstruktur gefaßt worden war. Ein Beispiel ist Pigby, so der Name eines Schweins aus der Serie *Pushing Daisies* (2. Staffel, Episode 6: *Bad Habits / Schwestern des göttlichen Trüffel*, USA 2008), das in seiner ersten Episode als Mörder einer Nonne identifiziert wurde, die in einem Kloster versucht hatte, künstlich weiße Trüffeln zu züchten; in der Folgezeit gehörte Pigby neben Rigby, einem Golden Retriever, zu den Haustieren einer Hauptfigur der Serie.

Eine Individuierung von Figuren erfolgt immer dann fast automatisiert, wenn sie in narrative Strukturen oder in soziale Strukturen der dargestellten Welt eingebunden sind. Ein besonders skurriler Auftritt als Mitspieler oder sogar in einer Kernrolle ist das fernsehstüchtige Schwein „Arnold“, das auf der Farm des Anwalts Oliver Douglas und seiner ungarischen Frau wohnt (in der Serie *Green Acres*, USA 1965-71).

[5] Ein weiteres Beispiel findet sich in *How to Lose Friends & Alienate People* (*New York für Anfänger*, Großbritannien 2008, Robert B. Weide), in dem ein Journalist mit einem Schwein am Halsband (es handele sich um „Babe 3“) über den roten Teppich auf eine Prominenten-Party zu schmuggeln versucht.

[6] Wenn Schweine noch vor den Menschen an die Essensabfälle gelassen werden (wie in dem 13minütigen brasilianischen Agitprop-Film *Ilha das Flores* (*Insel der Blumen*, 1990, Jorge Furtado), so ist dies bis heute eine scharfe Attacke gegen die Mißachtung, die menschlicher Armut entgegengebracht wird, die die Empörung des Zuschauers fast unvermittelt anspricht.

Der Effekt mag auch darin begründet sein, dass das Schwein im gesellschaftlichen Ansehen als

schmutziger Allesfresser und als eines der niedersten Tiere gilt. Verwiesen sei auch auf den Beruf des Schweinehirten, der in der Welt der Fiktionen zu den wohl am geringsten angesehenen Tätigkeiten überhaupt rechnet. Adel trifft auf Subproletariat – im Märchen findet sich das Motiv mehrfach. Man denke insbesondere an *Die Prinzessin und der Schweinehirt* (BRD 1953, Herbert B. Fredersdorf) nach einem Märchen von Andersen (neu als 55minütiger TV-Film adaptiert, Österreich 1970, Florian Lepuschitz; erinnert sei auch an die 14minütige Puppenfilm-Adaption *Pasáček vepřů*, CSSR 1958, Hermína Týrlová). Verwiesen sei auch auf *Swiniopas* (*Schweinehirt*, Polen 2008, Wilhelm Sasnal): Ein Schweinehirt fungiert als Mittelsmann zwischen der verdeckten Liebschaft zweier Bauerntöchter, nicht ohne eigene Interessen zu verfolgen, bis ein Landstreicher die Ménage à Trois auflöst. *Bice skoro propast sveta* (*Es regnet auf mein Dorf*, Jugoslawien 1968, Aleksandar Petrović) erzählt zugleich eine bizarre Liebesgeschichte und vom Schicksal eines Schweinehirten, der von den Dorfbewohnern geplagt, betrogen und schließlich getötet wird; der Film ist nicht nur als Parabel menschlicher Intoleranz gegenüber Schwachen gelesen worden, sondern auch als harsche Kritik an den sozialen Verhältnissen in einem kommunistischen Staat.

[7] <Bedrohung durch das Schlachten - Flucht - Rettung> ist ein narratives Motiv, das sich mehrfach findet. Ein Beispiel ist *Das Ferkel Fritz* (BRD 1997, Peter Timm), in dem zwei Kinder, die Urlaub auf dem Bauernhof machen, ein Ferkel in ihr Herz schließen und ihm den Namen Fritz verleihen; sie sind fest entschlossen, das Tier mit in die Stadt zu nehmen; das Ferkel, das ein Ende als Spanferkel fürchtet, nimmt Reißaus; die Kinder folgen, als sie davon hören, und ihnen folgen die Eltern. Am Ende kommen alle Beteiligten zusammen – und das Ferkel kann im Garten der Großmutter weiterleben.

Aus dem negativen Image der Tierschlachtung gewinnt auch Michael Hanekes Film *Bennys Video* (Österreich/Schweiz 1992) einen kleinen Wirkungs-Impuls, wenn der jugendliche Mörder auf dem Bauernhof von Verwandten eine Schweineschlachtung filmt und – nachdem er das Video unzählige Male angeschafft hat – das auf dem Hof verwendete Bolzenschußgerät weiter als Mordwaffe benutzt.

[8] Erinnert sei an den 45minütigen WDR-Film *Knor - Ein Schweineleben oder 110 Kilo in 25 Wo-*

chen (BRD 2003/04, Machteld Detmers): Die holländische Filmemacherin erzählt das Leben eines einzelnen Tieres von seiner Geburt im Zuchtbetrieb über den Mastbetrieb bis zum Schlachthof; Jochen Busse spricht aus dem Munde des Tieres per Voice-Over. Mit dem Problem der Schweineüberproduktion befaßt sich der 45-Minüter *Schweine für den Müllcontainer* (BRD 2012, Edgar Verheyen). Schweine spielen in der Kritik der Massentierhaltung seit den frühen 1970ern vielfach eine zentrale Rolle. So widmete Bernhard Grzimek einen Beitrag in der 119. Ausgabe seiner Reihe *Ein Platz für Tiere* (am 13.11.1973) der Schweinezucht; zu erwähnen ist auch Horst Sterns Film *Bemerkungen über das Hausschwein* aus seiner Reihe *Sterns Stunde* (Erstsendung 1971), der viel öffentliche Erregung provozierte (später auch als Thema eines Buches: *Bemerkungen über das Tier im Handel. Bemerkungen über das Hausschwein*. München: Knauer 1989).

Gegen die klare Parteilichkeit dieser Filme fällt die Sachlichkeit älterer Filme über Schweinezucht und -mast deutlich auf (wie etwa in der 44minütigen deutschen Produktion *Die Schweinezucht*, 1935/36, in dem 15minütigen DEFA-Lehrfilm *Großgruppenhaltung in der Schweinemast*, DDR 1963, Ulrich Kluck, oder in dem US-amerikanischen Kurzfilm *Suckling Pigs* [aka: *Hot Meals at All Hours*], 1899, über eine Sau und ihre zwölf Ferkel). Hingewiesen sei auch auf den 45minütigen WDR-Dokumentarfilm *Arme Sau - Das Geschäft mit dem Erbgut* (BRD 2006, Christian Jentzsch) über den Versuch der amerikanischen Firma Monsanto, Teile des Schweineerbgutes für sich patentieren zu lassen.

[9] Die fingierten Fälle korrespondieren durchaus realen Konflikten mit industriell aufgezogenen Schweinezucht-Betrieben; erinnert sei an die Machenschaften des holländischen Tiermast-Industriellen Adrianus Straathof (genannt „Schweinekönig“), der in Ostdeutschland das weltweit größte Netz von Mastbetrieben aufbaut, ohne sich um behördliche Vorschriften oder Abstimmung mit den Nachbarn zu kümmern. Vgl. dazu den Beitrag *Es stinkt zum Himmel – Schweinezüchter auf Expansionskurs* im MDR-Magazin *Exakt* (Regie: Thomas Kasper, Sendung: 14.11.2012). Vgl. dazu auch Deggerich, Markus: „Die Spur der Schweine“ (in: *Der Spiegel*, 3, 16.1.2012).

Gerade in der Tatort-Reihe ist mehrfach über die Nahrungsmittelindustrie als kriminogenes Milieu gehandelt worden. Man denke an *Tödliche Häppchen* (BRD 2012, Josh Broecker) spielt in ei-

nem Schlachthof mit angeschlossener Großküche; es geht um verdorbenes Fleisch. *Falsch verpackt* (Österreich 2011, Sabine Derflinger) spielt in der Geflügel-Industrie und erzählt von der Umdeklarierung minderwertiger Lebensmittel zu hochwertiger Biokost. *Schweinegeld* (BRD 2009, Bodo Fürneisen) basiert auf der jahrelangen, mit EU-Geldern subventionierten Verschiebung verdorbenen Fleisches zwischen der Ukraine und Berlin. Es fällt auf, dass die Filme in der Zeit nach der Jahrtausendwende deutlich häufiger werden, was durchaus ein Indiz für das wachsende öffentliche Bewusstsein über die ökologischen Problematiken der Nahrungsmittelindustrie ist. Schon in den 1990ern führte die Tatort-Folge *Tödliche Freundschaft* (1995, Hermann Zschoche) auf eine Schweinefabrik zurück – man hatte genmanipulierte Schweine gezüchtet und deren Fleisch in einem Altersheim ausprobiert; der der Mörder fällt am Ende übrigens in einen Tank voller Schweinegülle.

[10] Der Film ist unter zahlreichen Filmen in mehr oder weniger gekürzten Fassungen gelaufen; nachweisbar waren: *Pigs / Horror Farm / Lynn Hart / The Strange Love Exorcist / The Strange Exorcism of Lynn Hart*.

[11] Ein weiteres Beispiel entstammt der US-amerikanischen Serie *Deadwood* (2004-06), in der der Chinese Mr. Wu eine Schweinezucht betreibt; seine Schweine gelten als Delikatesse, ihr Geschmack kommt dem von Kobe-Rindern nahe – bis sich herausstellt: weil er die Tiere mit Störenfrieden, Landstreichern und anderen füttert, die er in der Nähe seines Gasthauses finden und umbringen kann.

Zu erwähnen ist auch die zweite Episode von Pier Paolo Pasolinis satirischer Polit-Groteske *Porcile* (*Der Schweinestall*, Italien 1969), die 1967 in der BRD spielt; ihr Held ist der Sohn eines Industriellen, der Beziehungen zu Schweinen solchen zu seiner politisch aufgeklärten Freundin vorzieht; er wird schließlich von den Schweinen aufgefressen; der Vater vertuscht die Umstände des Todes des Jungen – in der Art, wie mit derartigen Vorfällen im Dritten Reich umgegangen wurde, in dessen Verbrechen er verstrickt war. Zu Pasolinis Film vgl. Brisolin, Viola: „Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond. Reading Pasolini's *Porcile* with Lacan“ (in: *Italian Studies* 65,1, March 2010, S. 107-122) sowie Frey, Mattias: “Re-Connecting the Body ‚in‘ to the Body ‚of‘ Pasolini with *Porcile* (in: *Film and Sexual Politics: A Critical Reader*. Ed. by Ky-

lo-Patrick R. Hart. Newcastle: Cambridge Scholars Press 2006, S. 128-134).

[12] Auch hier sind mehrere Titelvarianten nachweisbar: *Squeal - A Twisted Tail of Horror* / dt.: *Pigs* / dt.: *Pigs - Slaughter Farm* / dt.: *Squeal - Die Schweinekiller-Mutanten*.

[13] Mutantenwesen finden sich auch im Anime-Film. Ein Beispiel ist *Kurenai no Buta (Porco Rosso)*, Japan 1992, Hayao Miyazaki), dessen Titelheld ein Mann mit dem Kopf eines Schweines ist; vgl. dazu Moist, Kevin M. / Bartholow, Michael: „When Pigs Fly. Anime, Auteursism, and Miyazaki's *Porco Rosso*“ (in: *Animation* 2,1, March 2007, S. 27-42), der den Film in seinen kulturellen wie ästhetischen Kontext setzt.

[14] Man denke nicht nur an das Grimmsche Märchen vom tapferen Schneiderlein, das durch einen schlaun Trick den wilden Eber fing, vor dem sich sogar die Jäger fürchteten (verfilmt: DDR 1956, Helmut Spieß; als Puppenfilm DDR 1964, Kurt Weiler), sondern auch an die antiken Geschichten über Herakles, der den Erymanthischen Eber fangen mußte, oder an das Nibelungenlied, in dem Hagen einen gefährlichen Keiler erlegte. Und auch die *Edda* kommt in den Sinn, deren Helden täglich den Keiler Sährimnir jagen, der am nächsten Morgen aufersteht und erneut gejagt werden kann und muss.

[15] Eines der wenigen Beispiele ist der TV-Film *Tierisch verknallt* (BRD 2012, Christian Theede), in dem ein Hund und ein Schwein etwa 25 Minuten lang als Protagonisten agieren; sie wurden als Animationen in den Realfilm eingefügt, aber schon real sprechanimiert.

[16] Das höchst erfolgreiche und immer noch greifbare Buch (geschätzte Auflage: 45 Millionen Exemplare, 23 Übersetzungen) ist bereits 1973 einmal adaptiert worden – in dem Animationsfilm *Charlotte's Web (Zuckermann's Farm - Wilbur im Glück)*, USA 1973, Charles A. Nichols, Iwao Takamoto); dazu entstand das animierte Direct-to-Video-Sequel *Charlotte's Web 2: Wilbur's Great Adventure* (USA 2003, Mario Piluso), in dem Wilbur Freundschaft mit einem Schaf schließt und dieses mit den drei Spinnen-Töchtern von Charlotte bekanntmacht; am Ende muss das Schaf, das auf eine andere Farm verkauft wurde, von Schwein und Spinenn gefunden und gerettet werden.

[17] Zur Figur der Miss Piggy vgl. Fisher, Maryanne / Cox, Anthony: „The Uniquely Strong but Feminine Miss Piggy“ (in: *Kermit Culture. Critical Perspectives on Jim Henson's Muppets*. Ed. by Jennifer C. Garlen. Jefferson, N.C.: McFarland 2009, S. 181-201) sowie Wasem, Erich: „Miss Piggy und ihr Part auf neoaufklärerischer Bühne“ (in: *Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung der Medien in Kultur und Bildung*. Zum 65. Geburtstag von Heribert Heinrichs hrsg. von Rudolf W. Keck u. Walter Thissen. Bad Heilbrunn, Obb.: Klinkhardt 1987, S. 138-149). Vgl. auch die parodistische Weiterentwicklung *Muppets from Space (Schweine im Weltall)*, USA 1999, Tim Hill), eine Star-Trek-Verulking, in der eine Schweinecrew (bestehend aus Captain Link Ringelschwanz, Miss Piggy und dem Wissenschaftsoffizier Dr. Julius Speckschwarte) mit ihrem Raumschiff *USS Swinetrek* ins All fliegen, um Gonzo zu retten; der Film wurde nach diversen Episoden in der Muppets-Show (seit der 2. Staffel, 1977) konzipiert.

Man könnte eine große Anzahl weiterer und vor allem neuerer Figuren aus Animationsfilmen und TV-Serien auflisten – etwa Hampton J. Pig aus den *Tiny Toon Adventures* (1990-92), *Pumbaa*, das Warzenschwein aus dem Disney-Film *The Lion King (König der Löwen)*, 1994, Roger Allers, Rob Minkoff) und eine der beiden Hauptfiguren aus der Zeichentrickserie *Timon and Pumbaa (Abenteuer mit Timon und Pumbaa)*, 1995-98), *Specky*, das Sparschwein, aus den der Computeranimation *Toy Story* (USA 1995, John Lasseter) und ihren Sequels, *Fluffy*, das Hausschwein von Eric Cartmann aus der US-Serie *South Park* (1997ff). Auf eine detaillierte Auflistung der verschiedenen Serien und Filme muss ich hier verzichten, zumal die japanische Anime-Tradition – der viele der Beispiele entstammen – nochmals eigene Charakter- und Bildvorstellungen von Schweinen entwickelt hat, die eigene Aufmerksamkeit verdient.

[18] Wenn die Kontrolle durch den Menschen aufgehoben ist und sich eine neue Ordnung des Zusammenlebens der Tiere erst herausbilden muss, müssen Machtkämpfe folgen und es entsteht im schlimmsten Fall Chaos. Der aus Fiktion und Dokumentation gemischte Dokumentarfilm *La vie sauvage des animaux domestiques (Die wilde Farm)*, Frankreich 2009, Dominique Garing, Frédéric Goupil) erzählt von einem Gehöft in Frankreich, das der alte Bauer, der ins Krankenhaus muss, unbeaufsichtigt zurücklässt; die Schweine durchbrechen ihr Gatter und holen ihr Futter bei den Hühnern, der Kater macht sich erst

an den Goldfisch, dann an die Hühner heran, der Fuchs entdeckt die Gänse, die Schweine treffen im Wald auf Wildschweine – Chaos bricht aus; erst als die Kinder des Bauern dazukommen, kehrt wieder Ruhe ein. Der Film erzählt von einer Zeit der Aufhebung aller Ordnungen, von einer anarchischen Phase eines ebenso turbulenten wie komischen Dazwischen; die konservative und revolutions skeptische Botschaft, die der Film auch illustriert, sagt aber, dass die Tiere unter den Bedingungen des Zusammenlebens auf einer Farm neue und eigene Ordnungen nicht finden können.

[19] Vgl. dazu Sweeney, Ellen E.: „Mrs Nugent’s Little Piggy Went to Town. Abjected Identities and the Traumatic Return in Neil Jordan’s *The Butcher Boy*“ (in: *Cultural Dynamics* 15,3, Nov. 2003, S.

267-286); Sweeney, Ellen E.: „Pigs! Polluting bodies and knowledge in Neil Jordan’s *The Butcher Boy*“ (in: *National cinema and beyond*. Ed. by Kevin Rockett & John Hill. Dublin: Four Courts 2004, pp. 77-88 [Studies in Irish Film. 1.]); Eldred, Laura G.: „Francie Pig vs. the Fat Green Blob from Outer Space: Horror Films and *The Butcher Boy*“ (in: *New Hibernia Review* 10,3, Autumn 2006, S. 53-67); zum weiteren Kontext vgl. Cullingford, Elizabeth: „Virgins and Mothers: Sinead O’Connor, Neil Jordan, and *The Butcher Boy*“ (in: *The Yale Journal of Criticism* 15,1, Spring 2002, S. 185-210). Zum Roman vgl. Potts, Donna: „From Tír na nÓg to Tír na Muck: Patrick McCabe’s *The Butcher Boy*“ (in: *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua* 3,3, Autumn 1999, S. 83-95).

Von Opfern, Spaßmachern, Heulern und Selkies: Robben und Seehunde im Film

Ist es der rundliche Kopf, sind es die großen, unschuldigen Augen, ist es womöglich die Possierlichkeit, mit der sie sich an Land fortbewegen (die so scharf kontrastiert von der Schwerelosigkeit und Eleganz, mit der sie durch das Wasser gleiten), die den Zoo- oder Seehundsgehege-Besucher so sehr für die Tiere einnimmt? Ist es die dem Menschen so ähnliche Größe? Oder die Wehr- und Schutzlosigkeit, mit der sie uns an Land begegnen? Seehunde sind keineswegs harmlos, sie sind Fleischfresser, und wenn sie (sprich: die Männchen) miteinander kämpfen, bringen sie sich unter Umständen tiefe Wunden bei. Sie sind auch nicht freundlich oder gesellig, sondern Einzelgänger. Wenn sie sich wie Sonnenbadende auf der Sandbank treffen, bilden sie eine reine Zweckgemeinschaft. Freundlich zueinander sind sie nicht.

Wir wissen, dass die Tiere bis in das 20. Jahrhundert hinein fast ausgerottet wurden, weil die Fischer sie für Konkurrenten beim Fischfang ansahen. Manche wissen auch, dass die Jagd auf Seehunde bis in die 1960er und 1970er Jahre ein Freizeitsport war, erst dann in den meisten Ländern untersagt wurde. Die Interessierten sind informiert darüber, dass Seehunde und Robben bis heute Gefahren durch Umweltgifte wie PCB ausgeliefert sind, dass sie zudem seit vielen Jahren mit einer mörderischen Seuche zu kämpfen haben. Wir wissen, dass Robbenbabies bis heute verbotenerweise erschlagen werden, weil ihr Fell so begehrt ist. Die meisten wissen aber auch, dass Seehunde und ihre Verwandten heute unter Naturschutz stehen und dass es Aufzuchtstationen überall an der Nordsee gibt [1].

Es kann in diesen Überlegungen, die sich mit den Erscheinungsformen der Seehunde im Film befassen, nicht um die Biologie der Tiere gehen, um ihre Morphologie, Ethologie, Ernährungsgewohnheiten und dergleichen mehr [2], sondern vielmehr um die kulturellen Interpretationen, mit denen sie belegt wurden. Und es muss gehen um die diskursiven, moralischen, narratologischen mythologischen Kontexte, in denen sie aufgetreten sind und immer noch erzählerisch umzirkelt werden. Die Seehunde sind auch Gegenstand einer kulturellen Biologie, und darum ist es nicht ihre Seinsweise als Lebewesen, um die es geht, sondern um ihre Rolle als Gegenstand von Diskursen und politischen Aktionen, als exemplarische Vertreter eines unterlegten oder auszuforschenden Mensch-Natur-Verhältnisses, als Wesen einer ganz eigenen mythischen Seinsweise. Der Reichtum der Interpretationen wird erstaunen.

Eine *Kulturologie der Tiere*, die als Idee der folgenden Untersuchung unterliegt, steht in der Nähe der seit den 1990ern sich rasant entwickelnden *Animal Studies* (manchmal auch: *Human-Animal Studies*) und unterscheidet sich gleichzeitig von ihnen. Die Untersuchung der Repräsentation von Tieren in Kunst, Literatur und Medien sowie die Frage nach der kulturell-symbolischen Bedeutung von Tieren steht dabei ganz im Zentrum, gleich in mehrererlei Hinsicht: in welchen praktischen und Bedeutungshorizonten das Tierische in verschiedenen Kulturen erfasst wird, wie sich diese Horizonte als Modelle der Mensch-Natur-Beziehung auslesen lassen, wie das Animalische in diesen interpretativen Akten als Teil und Gegenüber der menschlichen Kultur modelliert wird – es ist das semiotische Projekt der symbolischen Erfassung des Natürlichen (oder eines Teils desselben), um das es geht. Symbolische Interpretation ist immer auch Domes-tizierung, Form symbolischer Aneignung, Transformation des Außerweltlichen in Kulturelles. Gelegentlich ist gerade der visuellen Repräsentation von Tieren vorgeworfen worden, es sei qua Repräsentation selbst eine Unterwerfung des Animalischen unter das Menschliche, den Tieren

werde ihre Wildheit genommen, sie würden symbolisch gefangengesetzt und letztlich zu reinen Objekten des Blickes von Betrachtern [3]. Der Zoo wird dann zum Paradebeispiel der kulturellen Vereinnahmung: Das Tier ist zum Schauobjekt geworden.

In den folgenden Überlegungen wird es um die Repräsentationen von Robben und Seehunden gehen. Dabei wird zugleich sichtbar, dass die für die *Animal Studies* so zentralen Fragen einer Ethik der Mensch-Tier-Beziehungen oder der Tierrechte einen eigenen ökologisch-politischen Diskurs bilden, der bis in die Aufklärung zurückreicht, aber erst in den 1990ern in verschiedenen Fächern akademisch-disziplinäre Verfassung bekam. Er grenzt an die hier vorgeschlagene *Kulturologie der Tiere* an, bildet aber ein eigenes Feld. Manche Konzeptualisierungen der Robben und Seehunde beantworten die gesellschaftliche Auseinandersetzung um Tier- und Artenschutz, stehen also in unmittelbarem Zusammenhang mit Diskursen gegenwärtiger Gesellschaften (denen auch viele Arbeiten der *Animal Studies* zugehören). Andere aber greifen auf andere interpretative (dramatische, lyrische, narrative) Horizonte aus, inszenieren Tiere als *dramatis personae* oder gar als Gestalten der Mythologie. Wieder andere bilden fast so etwas wie eine Kasuistik des Zusammenlebens von Menschen und Tieren. Immer stehen die Repräsentationen des Animalischen im Zusammenhang mit der realen und symbolischen Praxis von Menschen. Und: Die Kenntnis der kulturell und historisch spezifischen Konzeptualisierungen der Tiere sind Teil des erworbenen Wissenszusammenhanges, die Konzepte werden zum Material der Prozesse des Imaginierens, ihre verschiedenen Bedeutungen werden in ganz unterschiedlichen Texten entfaltet, die wiederum ganz verschiedene Strategien der Vertextung verwenden und ganz unterschiedlichen Gattungen der Kommunikation zugehören.

Eine These, die dem folgenden zugrundeliegt, ist die Annahme, dass Tiere Kern eines ganzen Feldes verschiedener Konzeptualisierungen sind, die jeweils an verschiedene kulturelle Praktiken und Traditionen der Interpretation angeschlossen sind. Sie sind „kulturelle Einheiten“ und als solche immer polysem. Sie hängen miteinander zusammen, weil es die gleichen Tiere sind, die symbolisch ausgelegt werden. Und sie hängen nicht miteinander zusammen, weil sie die gleichen Tiere bis zur Unvereinbarkeit verschieden interpretieren. Die kulturelle Auslegung der Tiere ist ein dauerndes semiotisch-kulturelles Projekt, die Konzepte stehen nicht fest, sondern sind in permanenter Bewegung, greifen ältere Auslegungen auf oder entwickeln neue. Ihre Untersuchung ist Teil einer *historischen Semantik der Kultur(en)*.

Tier- und Artenschützer

Zum Medienthema wurden Seehunde und Robben, als sich in den 1970ern und zu Beginn der 1980er eine weltweit agierende Initiative der Tierschützer gegen das jährlich jeweils im März beginnende Robbenschlachten in Grönland und Kanada wandte. Die Proteste führten zum Preisverfall der Felle, was wiederum zu einer dramatischen Verarmung der eingeborenen Pelztierjäger führte, ein Effekt, den die Tierschützer nicht bedacht hatten (und auf den vor allem die kanadische Regierung mit der Kontingentierung der Abschlachtungen reagierte, zumal eine Studie der *Independent Veterinarians' Working Group* zum Ergebnis kam, dass die Methoden der Robbenschlächter den Standards für humanes Schlachten von Säugetieren erfülle [4]).

Die weltweite Protestwelle begann 1964 mit dem TV-Film *Les Grands Phoques de la Banquise* (heute meist bekannt als *Les Phoques / The Seals / Die Robben*, Kanada 1964, Buch: Serge Deyglun, Produktion: André Fleury), der u.a. die Häutung eines Tieres bei lebendigem Leib

zeigte [5]. Der Film löste nicht nur in Kanada Empörung aus (es mag für die rhetorischen Funktionen derartiger Schockszenen und die kalkulierbare Sicherheit der Zuschauerempörung sprechen, dass der Seehundhüter Jahre später vor Gericht erklärte, dass die Filmer ihn für diese Grausamkeit bezahlt hätten). Als Dokument der radikalen Arbeit gegen das Robbenschlachten ist der Film *Ocean Warrior* (*Ocean Warrior*, USA 1981, Peter Brown, 75min) bis heute bemerkenswert geblieben. Er erzählt von dem an der Ostküste Kanadas aufgewachsenen Kapitän Paul Watson, der Mitbegründer von *Greenpeace* war und später die international agierende *Sea Shepherd Society* gründete (in Vancouver, 1977). Er rüstete 1977 einen Eisbrecher aus, um gegen illegale Walfänger und Robbenschlächter vorzugehen – und ging so weit, dass er die Walfängerboote rammte und versenkte. Watson wurde zu einer der einprägsamsten Figuren einer radikalen Naturschutzbewegung, die auch vor gewalttätigen Auseinandersetzungen nicht zurückschreckte [6].

All dieses hat mit der Faszination, die der Anblick von Seehunden im Zoo, im Zirkus, im Schaubecken oder auf der Sandbank auslöst, nur bedingt zu tun. Allerdings spekuliert die Öffentlichkeitsarbeit der beteiligten Organisationen mit der Niedlichkeit der Tiere und der Unschuld, die sie ausstrahlen und mit der sich Betrachter ihnen zuwenden. Dass es zudem noch die Robbenbabies sind, deren Felle am meisten gesucht werden und die deshalb gezielt erschlagen werden, tut ein übriges, den Unmut von Publika zu erregen [7].

Die Jagden der Inuit

Doch das Thema bleibt kompliziert. Natürlich wissen wir, dass Seehunde von Eskimos gejagt werden, weil ihr Fleisch zur arktischen Küche gehört und weil sie hier die wichtigsten Lieferanten für Öl und Felle sind. Schon in einem der ersten Dokumentarfilme über das Leben der Eskimos – *Nanook of the North* (*Nanuk, der Eskimo*, USA 1922, Robert J. Flaherty) – erzählt eine der eindrucklichsten Szenen von der Jagd auf Seehunde. Dem Film wurde vorgeworfen, dass er die einzelnen Phasen der Jagd nachinszeniert hätte; doch ist das Geschehen weitestgehend authentisch dargestellt worden, wie eine ganze Reihe von ethnologischen Untersuchungen und Dokumentarfilmen beweisen. So dokumentierte der amerikanische Anthropologe Asen Balikci die Lebensweise der Natsilik, eines Inuit-Volkes aus dem nördlichen Kanada, von 1959 bis in die Mitte der 1960er Jahre auch filmisch (der 58minütige Film *Yesterday - Today: The Netsilik Eskimo*, Kanada 1971, Gilles Blais, an dem Balikci mitwirkte, thematisiert auch die Robbenjagd). Auch der achtminütige Kurzfilm *Natsik Hunting* (Kanada 1975, Moshe Michael) handelt von der Robbenjagd [8], die er in einer fast lyrischen Manier als traditionelle Kulturtechnik fasst. Der Film öffnet mit Aufnahmen von Snowmobilen, zeigt dann drei Männer, die in einem winzigen Boot aufs Meer hinausfahren, schließlich die tote Robbe an das Boot heranziehen [9].

Gerade die ethnologischen Filme prangern die Robbenjagd nicht an, denunzieren die Jäger nicht als Totschläger, sondern versuchen, das Jagen in die Alltagsvollzüge und die Ernährungsbedingungen der Eskimogesellschaften einzubeziehen, insbesondere seine Bedeutung für die Produktion von männlicher Identität zu erfassen. Ein Beispiel ist der deutschsprachige, halbstündige Ethnofilm *Kleiner Jäger Gordon* (BRD 2004, Jürg Endres), der seinen zehnjährigen Titelhelden in der kanadischen Ostarktis beim Fischfang und bei der Robbenjagd mit seinem Vater, in der Schule und beim Tischtennis zeigt, vor allem aber von seinem Traum erzählt, einmal ein großer Jäger zu werden: Mit zwölf Jahren, so steht es im ungeschriebenen Ehrenkodex

der Inuit, soll der Sohn seine erste selbsterlegte Robbe nach Hause bringen, die die Mutter dann stolz und fachmännisch ausnimmt [10].

Die Robbenjagd findet ihren kulturellen Ort als einer der Durchgangsriten, in denen sich die Mannbarkeit junger Inuit erweisen muss. Die tiefe Bedeutung als *rite de passage* ist auch dann noch spürbar, wenn sich die traditionellen Lebensformen in Auflösung befinden. Ein neues Beispiel, in dem es ganz um den Zusammenhang Robbenjagd – männliche Identität geht, ist *Inuk* (*Inuk*, Grönland/Frankreich 2010, Mike Magidson): Der Titelheld, ein junger Inuit, lebt bei seiner alkoholsüchtigen Mutter und seinem gewalttätigen Stiefvater in Nuuk, der Hauptstadt Grönlands. Eine Geschichte begleitet ihn, wird im Lauf der Jahre immer mehr verklärt: Er hatte als Kleinkind seinen Vater zu einem Atemloch der Seehunde begleitet, und sein Vater kam in diesem Eisloch um. Weil sich seine Mutter nicht um ihn kümmert und er, selbst zunehmend verwahrlosend, nachts durch die dunklen, nassen und abweisenden Straßen der Stadt strolcht – Bilder, die in striktem Widerspruch zu dem strahlenden Weiß der arktischen Schneelandschaft stehen, die sich später als der eigentlich Lebensraum Inuks herausstellen wird –, schickt ihn das Jugendamt in ein Heim im Norden des Landes. Der Junge schottet sich lethargisch ab, bis die Leiterin des Heimes ihn mit einigen anderen Jugendlichen auf eine Schlittenhund-Expedition mit Robbenjägern schickt. Der Mann Ikuma, in dessen Obhut sich Inuk begeben muss, ist ruppig und akzeptiert den Jungen nur widerwillig. Doch Inuk findet sich in die neuen Bedingungen ein, er lernt die traditionellen Lebensweisen seines Volkes kennen. Ikuma erzählt ihm auch die Geschichte, wie sein Vater, selbst ein berühmter Eisbärenjäger, umkam.

Robbenjagd als kulturelle Tätigkeit: Dazu bedarf es der Kontexte, in denen erst ihre Bedeutungen fassbar werden. Der Eindruck größter Nähe des Films *Inuk* zu den Lebensumständen Grönlands mag damit zusammenhängen, dass der Regisseur Magidson von Hause Dokumentarfilmer ist und dass die meisten Rollen von Laien, nicht von Schauspielern gespielt werden. Das mag auch daran liegen, dass die Widersprüche, unter denen die grönländischen Inuit leben müssen, in großer Vielfalt in den Film eingewoben sind – die Verwahrlosung in den Städten, der grassierende Alkoholismus, die rabiate Sprachenpolitik der dänischen Kolonialregierung, das zusehends anwachsende Schmelzen des Eises ebenso wie die rituell anmutende Aneignung der Schneelandschaft und schließlich die Robbenjagd als Beweis dafür, dass einer zum Mann geworden ist. *Inuk* ist übrigens die Einzahl von *Inuit* und bedeutet *Mensch* [11].

Die ethnologische Perspektive bedingt es, dass wir es hier nicht mehr mit „unseren Seehunden“ zu tun haben, sondern mit denen der Inuit. Tiere sind – wie oben schon festgehalten – auch kulturell interpretiert, sie sind Teil und Gegenstand von Ritualen und Mythen, sie tragen Bedeutungen, die ihnen nicht als biologischen, sondern als kulturellen Wesen zukommen. Sie gehören der biologischen ebenso wie der kulturellen Biologie an. Dass sie auch in mythischen Erzählungen umschrieben werden, dass sie gar in den Rang von Geistwesen oder gar Göttern erhoben werden, vermag kaum zu verwundern. Ein Beispiel ist der Kinderfilm *The Golden Seal* (*Die goldene Robbe*, USA 1983, Frank Zuniga): Einer alten Sage zufolge, die sich bei der indianischen Urbevölkerung der Aleuten erhalten hat, tauchte vor den Zeiten des Menschengedenkens eine goldene Robbe auf, die das Volk der Aleuten belehren und beschützen wollte. Aber der Mensch wurde zu ihrem Feind, begann, das göttliche Geschöpf zu jagen. Wie sie gekommen war, verschwand sie wieder. Manche sagen bis heute, sie lebe unter der ewigen Polareisdecke – und wenn sie zurückkomme, werde das Meer erstrahlen wie ein goldener Regen. Nicht jeder könne sich der Robbe nähern, nur denjenigen, der reinen Herzens seien, werde sie das Geheimnis lehren, wie man eins werde mit der Natur. Der Film wiederholt den Konflikt dieser Sage: Der kleine Eric, der mit seinen Eltern auf einer der Inseln lebt, glaubt während eines heftigen

Sturms, die goldene Robbe zu sehen, und folgt ihr bis zu den Klippen. Tatsächlich findet er das Tier in einem höhlenartigen Unterschlupf. Zu Hause erzählt er, was er gesehen hat. Prompt macht sich sein Vater mit zwei Männern auf den Weg, um das Tier zu töten: Auf sein Fell ist ein hoher Preis ausgesetzt. Nun ist es an Eric, sich gegen seinen Vater zu stellen und die Robbe zu retten.

Natürlich gelingt es, ein anderer Ausgang wäre in einem Kinderfilm wohl kaum möglich gewesen. Der Film ist auf den Aleuten gedreht worden, deren Bevölkerung im 19. Jahrhundert fast ausgerottet worden wäre. Seit 1913 stehen die Inseln unter Naturschutz. Es ist die so stimmungsvolle Kargheit der Landschaft, die Rauheit des Wetters, die Einsamkeit, in der die Familie lebt, die das Versprechen auf Glück, das mit der Robbe verbunden ist, so glaubhaft machen. Doch der Film erzählt auch von einer *unitas*, in die Mensch und Natur gelangen können. Und er erzählt von einer Ichwerdung des kleinen Helden, der sich gegen die materiellen Interessen der Anderen – und hier: des Vaters – stellen muss, bis dieser einsichtig wird. Der Film wurde seinerzeit unter dem Interesse wahrgenommen, Kindern die Notwendigkeit eines ökologischen Bewusstseins nahezubringen. Er ist nicht aus der Perspektive und dem kulturellen Bewusstsein der Aleuten-Indianer erzählt, diese sind nur als imaginärer Schemen spürbar; die Geschichte basiert wie in einer Parabel auf dem Konflikt zwischen des Jungen unschuldiger Liebe zur Natur (resp. zum Tier) und dem so klar auf Gewinn orientierten Verhalten des Vaters, für den der Mythos der goldenen Robbe nur eine Geschichte ist, deren tiefere mythische Bedeutung ihm unzugänglich bleibt. Der Junge schafft es, die Beziehung zu den alten Bedeutungen zu aktualisieren, als wolle der Film sagen: Er ist der Ursprünglichkeit des Mythos nahe [12].

Kinderprogramme

Welche Gründe es auch immer sind – Aussehen oder Verhalten, Wissen oder ästhetische Faszination –: Seehunde können sich der Sympathie der Betrachter sicher sein. Gerade Kinder sind fasziniert, als würden sie durch die Possierlichkeit der Tiere an die eigene Kindhaftigkeit erinnert. Der Kinderfilm und insbesondere der Zeichentrickfilm hat schon in den 1930ern Seehunde als Figuren genutzt. Einige Beispiele: In *Silly Seals* (USA 1938, Lester Kline) sehen wir einen Seehund-Lehrer, der einer Klasse kleiner Seehunde das Fischen beibringt. Einer will aber lieber jonglieren – und als ein Eisbär in die Schule kommt, der eigentlich die Kleinen auffressen will, ist er so vom Spiel des Jongleurs beeindruckt, dass er beschließt, in der Schule zu bleiben und selbst das Jonglieren zu lernen. *Mickey and the Seal* (*Mickey und der Seehund*, USA 1948, Charles A. Nichols) erzählt von Mickey Mouse, der unbemerkt einen Baby-Seehund aus dem Zoo nach Hause schmuggelt; nur Pluto ist aufmerksam geworden. In dem 24minüter *The White Seal* (*Die weiße Robbe*, USA 1975, Chuck Jones) sucht ein einzigartiger weißer Seehund nach einer Bleibe für seine ganze Gruppe. Bis heute bevölkern erwachsene, meist aber kleine Seehunde die animierten Kinderprogramme, von der Serie *Hallo Robbie* (BRD 2001-08) bis zu *Der kleine Eisbär* (BRD 2002-03), in dem „Robbie“, eine kleine Robbe, der beste Freund des Titelhelden ist. Es sind fast ausnahmslos Programme für die Kleinsten, mit Figuren von unnachahmlicher Naivität und Unbescholtenheit.

Fast immer ist es die Freundschaft zum Tier, meist zum besonderen Tier, die die Geschichten antreibt und die kindlichen Figuren in Konflikt mit der Welt der Erwachsenen bringt. Ein bekanntes, mehrfach für Familien- und Kinderfilmpreise nominiertes Beispiel ist *André* (*André*;

aka: *André - Die kleine Robbe*, USA 1994, George Miller). Die angeblich auf einer wahren Begebenheit fußende Geschichte handelt von einem verwaisten Robbenkind, das ein Fischer mit nach Hause bringt. Die ganze Familie schließt das possierliche Tier ins Herz. Vor allem die siebenjährige Tochter spielt gern mit der Robbe, bringt ihr kleine Kunststückchen bei, so dass sogar die Medien aufmerksam werden. Doch die Fischer des Dorfes glauben, dass die Robben für ihre schlechten Fangergebnisse verantwortlich seien, und informieren die Behörden, die Robbe wegen nicht artgerechter Haltung abzuholen. Der Hafenmeister kann Aufschub erwirken, bis das Tier ausgewachsen sein wird. Als es im Winter fast erfriert, wird es in ein Aquarium verbracht. Im Frühjahr freigelassen, schwimmt es auf direktem Wege wieder zurück. Auch die Fischer verändern ihre Beziehung zu der jungen Robbe, als sie das Leben ihrer kleinen Spielgefährtin rettet. Für die folgenden fünfundzwanzig Jahre verbringt sie die Winter im Aquarium und schwimmt im Frühling zurück in das Fischerdorf. Die Adoption ist geglückt, eine imaginäre Gemeinschaft von Tier und Mensch scheint auf ein neues Gleichgewicht von Zivilisation und Natur hinzudeuten.

Überaus häufig sind es (wie auch in *André*) Seehund-Waisen, die von Kindern in Obhut genommen, ja sogar adoptiert werden [13]. Ein zwölfjähriges Mädchen zieht in *Der Seehund von Sanderog* (BRD 2006, Klaus Wirbitzky) mit seiner Mutter, die dort eine Stelle als Kurdirektorin gefunden hat, auf eine ostfriesische Insel. Mit zwei Freunden findet es ein verwaistes Seehundbaby und bringt es zur Schutzstation – und weil die Presse davon berichtet, steht die kleine Heldin plötzlich im Konflikt mit einem reichen Unternehmer, der die Station schließen lassen und an ihrer Stelle ein Vergnügungs- und Wellness-Zentrum errichten will. Als der Vater auch noch die Tiere in der Station mit der bekannten Seehund-Seuche infiziert, müssen die Kinder die Tiere retten; sie verstecken sie in einem Bassin, das ausgerechnet ihrem großen Gegner gehört. Dessen Sohn hat sich in die Zwölfjährige verliebt; er stellt seinen Vater zur Rede und kann ihn dazu bringen, seine Pläne fallenzulassen.

Ein ähnlich gelagertes Beispiel ist der Kinderkrimi *S.O.S. Svartskjaer (SOS - Ein spannender Sommer*, Norwegen 2008, Arne Lindtner Næss): Es ist wieder ein zwölfjähriges Mädchen, das auf einer norwegischen Ferieninsel eine verwaiste junge Robbe findet und sie sofort vor passionierten Jägern, Feriengästen seiner Eltern, in Sicherheit bringt. Es versorgt mit seinem kleinen Bruder das Tier in seinem Versteck, nicht ahnend, dass sie die Aufmerksamkeit von Schmugglern auf sich gezogen haben, die in der rauen See ein Drogen-Paket verloren haben. Auch der Ausgangspunkt der TV-Serie *Meine kleine Robbe Laura* (aka: *Seal Morning*, BRD/ Großbritannien 1985, David Cobham, 6 Episoden mit jew. 25min) ist eine Robbenadoption: Ein fünfzehnjähriges Waisenmädchen, das von seiner Tante weggelaufen ist, trifft auf einen Fischer und auf einen Wissenschaftler, der es vor der Flut aus dem Watt rettet. Die beiden finden dabei aber auch eine kleine, verwaiste Robbe – und das Mädchen beschließt, sich des Robbenbabys, das den Namen „Laura“ erhält, anzunehmen.

Kinder, die sich durch Robben mandatiert fühlen und gegen die Erwachsenenwelt agieren: ein Kinderfilm-Muster, das sich nicht nur im Robbenfilm findet. Dass auch Themen, die dem Tierschutz entstammen, in den Kinderfilm einwandern, ist nicht verwunderlich: Der Jugendfilm *Seal Island (Kampf um die Seehundinsel*, Großbritannien 1977, Ronald Spencer, 54min) spielt auf Pebble Island, einer Insel, auf der Seehunde ihre Jungen großziehen und die an eine Tierschutzorganisation verkauft wird. Drei Kinder entdecken, dass man zwei Jägern bis zum endgültigen Abschluss der Verhandlungen behördlich die Erlaubnis gegeben hat, ohne jede Einschränkung vor allem die Heuler auf der Insel abzuschießen. Die Kinder nehmen den Kampf auf. Die Diskrepanz zwischen Jagd und Tierschutz, das eigentliche Thema des Films, ist vollständig in

die abenteuerliche Handlung eingegangen; und dass der Zuschauer für das Anliegen der Kinder eingenommen wird, ist evident.

Eine eigene Phantasie rankt sich im Kinderfilm um die Freilassung von Tieren, die in Zoos, Aquarien und Delphinarien zum Vergnügen von menschlichen Besuchern eingesperrt werden und ihre natürlichen Bedürfnisse und Gewohnheiten nicht mehr ausleben können. In offensichtlicher Anlehnung an den Publikumserfolg *Free Willy (Free Willy - Ruf der Freiheit, USA 1993, Simon Wincer)* wurde die Kinderkomödie *Slappy and the Stinkers (Slappy und die Rasselbande, USA 1998, Barnett Kellman)* konzipiert, die von fünf Kindern erzählt, die aus ärmlichen Verhältnissen stammen und nur mit einem Stipendium auf eine Eliteschule gehen dürfen. Als wollten sie sich von ihren reichen Mitschülern abgrenzen, beschließen sie auf einem Schulausflug, einen Seelöwen aus einem Aquarium zu befreien. Auch wenn der Film mit vielen Klamauk-Elementen durchsetzt ist, ist die Bedeutung des Vorhabens deutlich: Die Kinder meinen auch sich selbst, ihre Gefangenheit in einem elitären Schulsystem, wenn sie das Tier in einem eigentlich symbolischen Akt in Freiheit setzen.

...und Familienfilme

Zumindest in die Nähe schlechter und letztlich affirmativer Kinderprogramme gehören diverse Familienfilme des deutschen Fernsehens – gelegentlich taucht sogar ein Seehund auf. Die ARD-Komödie *Eine Robbe zum Verlieben* (BRD 2006, Christine Kabisch) erzählt von einer ledigen Fischerin, die sich einen Seehund (mit dem Namen „William“) als skurriles Haustier hält, und einem verwitweten Tierarzt, der mit seinen Kindern und seiner neuen Freundin Urlaub auf der Ostseeinsel Darß macht. Am Ende gibt es ein doppeltes Happy-End, die Fischerin und der Tierarzt sind das eine Paar, seine neue-alte Freundin und ein alter Verehrer der Fischerin das andere. Die Robbe spielt nur eine Requisitenrolle, obwohl sie natürlich den Eigensinn ihrer Besitzerin markieren hilft [14]. Im Sequel *Eine Robbe und das große Glück* (BRD 2007, Imogen Kimmel) wird die Robbe noch mehr zum die Lücken der Handlung überbrückenden PausencLOWN. Es sollte nicht verschwiegen werden, dass die Skurrilität des Robben-Haustiers durch zwei Pinguine noch überboten wird, die des Nachts durch das Ostseedörfchen watscheln. Wie in vielen Shows im Zoo oder in Aquarien nehmen beide Filme den Seehund als Akteur einer animalischen Freakshow. Mit den kulturellen Bedeutungen oder mit den realen politisch-humanistischen Anliegen des Tierschutzes hat das nichts mehr zu tun: Hier tritt neben die anderen Deutungshorizonte des Seehundes derjenige des Ausgestelltseins, in dem die Putzigkeit der Bewegungen und die Menschenähnlichkeit mancher Verhaltensweisen ganz zum Objekt der Besichtigung wird.

Es sind vor allem Komödien, in denen die Unbeschwertheit und die Spielfreude der Seehunde sie dazu befähigt, menschlichen Akteuren zu neuem Lebensmut zu verhelfen. Schon in *Mon Phoque et elles (Seine Majestät, der Seehund, Frankreich 1951, Pierre Billon)* kann der Held einer verkrusteten Alltagssituation entkommen, findet am Ende seine wahre Liebe: Ein Student hat in einer Tombola einen Seehund gewonnen, der seine ganzen Alltagsroutinen durcheinander bringt. Er verliert schon bald seine Verlobte, doch dafür lernt er jene andere Frau kennen, die Tochter des Mannes, der den Seehund für die Tombola gestiftet hatte. Noch deutlicher wird die Helferrolle, die Seehunde in Selbstfindungsprozessen spielen können, in dem bis heute bekannten Spielfilm *Salty (Mein Freund Salty; aka: Salty - Der Seelöwe, USA 1973, Ricou Browning)*

sowie der darauf aufbauenden TV-Serie *Salty (Salty der Seelöwe)*, USA 1974, 20 Episoden, jew. 25min): Der Film erzählt von einem kleinen Jungen (in der Serie ist es ein Geschwisterpaar), der auf einer Fahrt nach Florida einen jungen Mann kennenlernt, der mit den Tieren eines aufgelösten Zirkus ebenfalls auf der Fahrt in den Süden ist. Unter den Tieren ist auch der Seelöwe „Salty“, den der Junge schnell ins Herz schließt. Eine ganze Reihe von Abenteuern vertieft die Bindung noch weiter. Als Salty später witzige Showeinlagen für Touristen aufführt, bieten zwei Männer einen hohen Preis für das Tier – und können es natürlich am Ende nicht kaufen.

Selkies und Wasserelben

Vollends ins Symbolische und Mythologische, ins Reich der Sagen und Märchen verweisen die Geschichten über *Selkies* – von wenigen Ausnahmen abgesehen weiblichen Halbwesen, die als Robben im Meer leben, in Vollmondnächten aber gelegentlich an Land kommen und sich in Menschen verwandeln, indem sie ihr Fell ablegen und verstecken. Ihre Schönheit ist unbeschreiblich, doch selbst wenn sie heiraten, werden sie immer wieder von der Sehnsucht nach dem Meer überwältigt. Wenn sie ihr Fell wieder anlegen, nehmen sie Robbengestalt an und entschwinden in den Fluten. Darum kann man sie nur halten, wenn man ihr Fell findet und versteckt – dann sind sie zum Bleiben in menschlicher Gestalt verurteilt.

Die Selkie-Figur (oft auch *Roane* genannt) gehört dem Sagen- und Legendenkreis der Orkney- und Shetland-Inseln sowie Schottlands und der Küsten Islands und Irlands an [15]. Die Sage berichtet, dass Selkie-Frauen, deren Fell versteckt wurde, treue, oft aber launische Gattinnen wurden. Finden sie ihr Fell wieder, entschwinden sie im Meer, und die Männer verfallen dem Siechtum. Die Kinder aus Ehen mit Selkie-Frauen erkennt man an feinen Schwimmhäuten zwischen den Fingern (und manchmal auch den Zehen wie in *Local Hero*, Großbritannien 1983, Bill Forsyth, in dem der linkische Assistent der Hauptfigur heimlich eine junge Biologin beim Tauchen beobachtet und einen Blick auf ihre Füße werfen kann).

Dass Selkies sich als Figuren anbieten, einen Tiefendiskurs über Geschlechterrollen oder sogar über Bestimmungselemente der Sexualität zu führen, ist evident. Schon Fouqués *Undine* (1811) erzählte von einem Ritter, der sich *ad hoc* in die Findeltochter eines Fischerpaares verliebte, nicht wissend, dass sie ein Wasserwesen war. Der Ritter heiratete sie, verstieß sie und ehelichte eine andere, so dass Undine zurück ins Wasser gehen musste. Als sie diesem aber entsteigen konnte, küßte sie den Ritter zu Tode. Verführung und Bindung, Verfluchtsein und fatale Liebe kommen zusammen, werden in einem tragisch-traurigen Exzess am Ende zusammengeführt. Fouqués Novelle wurde nicht nur für die Oper und für die Bühne sowie mehrfach filmisch adaptiert [16], sondern entwirft auch einen Prototyp weiblicher Zwischenwesen, die nur durch reine und aufrechte Liebe nicht nur zu menschlicher Gestalt gelangen, sondern so auch eine menschliche Seele gewinnen können (der eigentliche Hintergrund von Fouqués Geschichte). Der repressive geschlechterpolitische Kern dieses Handlungsgerüsts ist evident. Aber auch die Radikalität der unterlegten romantischen Liebeskonzeption, das Modell nicht-kontrollierbaren Hingezogenseins zum anderen Geschlecht wird in seltener Klarheit anschaulich.

Die keltischen Geschichten über die Selkies sind weniger von dunklem Fluch und vom romantischen Ringen um Menschlichkeit gezeichnet als vielmehr vom Bemühen, den anderen zu halten (auch wenn sich gelegentlich in der Erzählliteratur in der dritten oder vierten Generation der Kinder, die aus der Ehe von Selkie und Mensch hervorgingen, vor allem männliche „were-

seals“ [Werobben] auftauchen, die Stürme entstehen und Boote kentern lassen können [17]). Geradezu auf eine Metaebene erhebt *The Secret of Roan Inish* (*Das Geheimnis des Seehundbabies*, Irland/USA 1994, John Sayles) das Motiv: Der Film erzählt seine Geschichte aus der Perspektive der elfjährige Fiona, die nach dem Tod der Mutter von den Großeltern aufgenommen wurde, die in einem Fischerdorf im irischen Donegal leben. Sie ist ebenso wie ihr Cousin Eamon fasziniert von den keltischen Vorfahren, von denen einer einst eine Selkie-Frau dazu zwang, an Land mit ihm zu leben. Als die Selkiefrau ihr Fell wiederfand, verschwand sie im Meer. Auf der Suche nach dem kleinen Jamie, einem Cousin Fionas, der als ertrunken gilt, findet Fiona auf der Insel, auf der ihre Familie vor vielen Jahren lebte, Fußspuren und eine Feuerstelle – und tatsächlich wurde Jamie, der in einem Korb aufs Meer hinausgetrieben worden war, von Robben gerettet und gepflegt. Erst als Fiona und Eamon die verfallende Hütte wieder herrichten und die Großeltern beschließen, wieder auf die Insel zu ziehen, geben die Robben auch den kleinen Jamie frei.

Hier wird die Selkie-Sage zur Metapher für Heimat und Bindung an den Ort der Kindheit, weil die alten Geschichten auch von der tiefen Faszination erzählen, die die Schönheit des anderen Geschlechts, das Entstehen der Familie unter den besonderen Bedingungen der Lage am Meer und die besonderen Beziehungen, die die Anwohnenden mit den Robben verbinden, miteinander verbindet. Dass die Legende lebt und dass die alten Bindungen weiterhin in Geltung stehen, erfährt Fiona, als sich ihr Boot einmal losreißt und die Robben dafür sorgen, dass sie nicht aufs Meer hinausgetrieben wird, sondern sicher zurückkommen kann [18]. Die hier ganz dem Weiblichen zugeschriebene Kraft des Festhaltens, ja des Insistierens auf den Traditionen, die damit verbundene Skepsis gegenüber den Modernisierungen und Rationalisierungen der industriell sich gebärdenden Umwelt basieren ganz auf einer Identität, die essentiell mit dem „Ort“ verbunden ist. Sicherlich trägt diese Vorstellung regressive Züge, doch scheint eine nicht nur romantische, sondern sogar postindustriell anmutende Utopie nicht-repressiven Lebens durch.

Auch Neil Jordans auf der irischen Beara-Halbinsel gedrehter Film *Ondine* (*Undine*, Irland/USA 2009) erzählt nicht die Selkie-Legenden neu, sondern zeigt, wie sie als Inkarnation einer Liebesvorstellung in den Handlungen irischer Fischer leben: Der Fischer Syracuse, Exalkoholiker, in seinem Dorf als Sonderling geltend, zieht eines Tages beim Fischen in seinem Netz eine junge Frau an Bord seines kleinen Boots. Die Frau, die als Namen *Ondine* angibt, ist verstört und will niemanden außer Syracuse sehen. Der versteckt sie daher in einem abgelegenen Haus am Meer, das seine Mutter einst bewohnte. Seiner nierenkranken Tochter Annie erzählt er das Märchen von einem Fischer, der eines Tages eine Selkie-Frau in seinem Netz entdeckt habe, ohne die Geschichte zu Ende zu erzählen. Annie entdeckt Ondine, hält sie für eine Selkie, ein aberwitziges Spiel der Identitäten hebt an. Selbst Syracuse beginnt zu glauben, ein mythisches Wesen zu beherbergen, als sie an Bord seines Schiffes eine geheimnisvolle Melodie singt und so viele Hummer in seinen Reusen sind wie nie zuvor. Und dass Ondine in Annies Gegenwart einen Gegenstand vergräbt, den sie im Meer gefunden hat, legt nahe, dass es sich um die Selkie-Haut handelt, wie ein Versprechen, dass Ondine zumindest für sieben Jahre bleiben wird. Um endgültig sicher zu sein, dass die Fremde bleibt, stiehlt Annie das Bündel, verbirgt es in einem Hummerkorb auf Syracuses Boot. Ein Fremder, der offensichtlich zu Ondine gehört, taucht auf, bedroht sie. Sie flieht, wird von Syracuse entdeckt – sie habe einen Wunsch wie alle Selkies frei, wünscht sich, Annie solle gesund werden. Tatsächlich kann dieser eine Spenderniere implantiert werden. Als Syracuse – nach Jahren zum ersten Mal wieder betrunken – Ondine schweren Herzens auf einer Robbeninsel aussetzt, sie aber am nächsten Tag wieder abholt, setzt die Aufklärung ein: Ondine ist eine rumänische Drogenschmugglerin, wurde mitten auf dem

Meer von der Küstenwache entdeckt, floh mit dem Rucksack voller Drogen (das geheimnisvolle Bündel, das sie vergraben hatte), wurde in Syracuses Netz im letzten Moment vor dem Ertrinken gerettet. Im Showdown fällt der Fremde, der eigentliche Drogenschmuggler, vom Boot und ertrinkt. Ondine wird verhaftet, ihr droht die Abschiebung. Doch sie wird bleiben, weil Syracuse sie zur Frau nimmt.

Auch hier mischen sich Realität und Sagenwelt, stoßen unmittelbar aufeinander. Das am Ende die Gegenwart wieder in Kraft setzende Märchen handelt von der Kraft der Imagination, von der Fähigkeit des Geschichtenerzählens, die Realität um das Magische, das Mystische und das Wunderbare anzureichern. So sehr *Ondine* wie schon *The Secret of Roan Inish* die Schönheit und die Rauheit der irischen Küsten zum Thema machen, so anders sind die Umgehensweisen mit den Selkie-Sagen: Geht es in *Roan Inish* darum, sie als jene Erzählungen auszuloten, in denen sich die Bindung der Erzählenden an den Ort ihrer Heimat spiegelt, so geht es in *Ondine* darum, die Selkie-Figur als Interpretament und als Projektionsmodell gleichzeitig auszuloten, in der sich die Wunscheenergien derjenigen bündeln, die die Selkie-Geschichten kennen und sie ernst nehmen. Sind es in *Roan Inish* die Einheimischen, die sich auf ihre Quellen besinnen und daraus eine Distanz zu allen Modernisierungen gewinnen, ist es in *Ondine* die Fremde, die wie eine Botin aus einer anderen Welt die Wiederkehr des Wunderbaren zu verkörpern scheint. In beiden Filmen sind es Frauen, die das Geheimnis tragen, das eint sie. In beiden werden verlassene Häuser wiederbezogen, die vormals der Familie der Helden gehörten. Aber es sind ganz verschiedene Bedeutungs- oder Deutungshorizonte, die die beiden Filme aufspannen.

Die Selkie-Frau insbesondere in Jordans *Ondine* zeichnet sich nicht allein durch ihre auffallende Schönheit aus, die auch von den Dorfbewohnern mit zunehmender Abwehr wahrgenommen wird, sondern auch durch einen Stil des Schauspielens, der sie immer desintegriert, sie in Distanz zu den Situationen setzt, in denen sie agiert, als sei sie nur eine Besucherin ihrer Handlungswelt. Die ätherisch anmutende Fremdheit ist Teil ihrer Erscheinung, Zentrum der Faszination, die sie auf sich zieht. Ähnlich ist die Undine-Figur in der TV-Produktion *The Seventh Stream* (USA 2001, John Gray) aus dem Hintergrund des Handelns herausgelöst. Der im Jahr 1909 an der irischen Nordwestküste spielende Film erzählt von einem Fischer, der seit fünf Jahren um seine Frau trauert. Neun Tage nach einer Hochflut (dem „Seventh Stream“) taucht eine aus dem Meer geborene junge Frau bei ihm auf. Zwar scheint sie für ihn bestimmt zu sein, doch stiehlt ein Schurke ihr Fell, wird so zum Herren der jungen Frau, profitiert von dem Glück, das sie bringt. Der Vater des Bösewichts, ein blinder, alter, weiser Mann, aber gibt dem Fischer das Fell zurück. Die Selkie-Frau und der Fischer verlieben sich, als der Bösewicht ermordet wird und der Fischer als Verdächtiger gilt. Weitere Verwicklungen schließen sich an, endend in der Frage, ob die Selkie-Frau schließlich ihr Fell zurückverlangen oder sterben wird – wie es der Mythos behauptet. Zwar ist die *Mairead* nominierte Selkie das visuelle Faszinosum des Films (neben der Schönheit der Landschaft), doch ist sie narrativ das Zaubermittel, das den Fischer aus der Starre der Trauer befreit, ihn neu in die Realität seiner Lebenswelt zwingt: ein Märchen, an dessen Ende die Liebe paradoxerweise das Wirklichkeitsprinzip rekonstituiert hat [20].

In allen diesen Filmen ist die Robbe als Andersgestalt gefasst, als Träger einer sowohl ästhetischen wie sexuellen Potentialität, die ganze Gespinste von Wunschvorstellungen auf sich ziehen kann. Immer sind die Robben als verspielte, schwerelos durch das Wasser gleitende, mit großen Kinderaugen die Welt betrachtende Wesen inszeniert – als Inkarnationen einer „erwachsenen Kindlichkeit“ und als tiergewordene Bilder der Unschuld.

Der kultürliche Seehund

Die Figur der Robbe ist kulturgeschichtlich so mit einer ganzen Korona von Deutungen und Bedeutungen umstellt, ist Gegenstand mythischer Erzählung ebenso wie Anlass des Konflikts zwischen ökonomischen Interessen und Belangen des Tierschutzes, Vergnügen bereitender Ausstellungsgegenstand im Zoo und niedliches Spielwesen am Rande des Meeres. Natürlich ist die Robbe in ihren rein kultürlichen, ästhetischen und symbolischen Horizonten auch im Film thematisiert worden.

Ein bemerkenswertes Beispiel ist der 52minütige Dokumentarfilm *Fiona und die Seehunde* (BRD 1997, Wiebke Aschenborn, Jutta Leite). Fiona Middleton („Fiona of the Seals“) ist eine Musikerin, die in den 1970ern in London am Beginn einer vielversprechenden Karriere als Musikerin gestanden, sich dann aber auf die kleine schottische Hebriden-Insel Islay zurückgezogen hatte. Seit zwanzig Jahren lebt sie mit ihrem Mann und vier Kindern hier. Während einer Urlaubsreise hatte sie auf Antrieb gespürt, dass sie hier ihr spirituelles Zuhause finden würde. Ihr Haus liegt am Meer, in direkter Nachbarschaft von über 700 Seehunden. Sie hatte früh begonnen, Musik für die Robben zu schreiben. Doch erst als sie erfuhr, dass die Tiere im großen Stil im Interesse von Lachsfarmern erschossen wurden, begann sie, ihre „Lieder für Flossentiere“ im hauseigenen Studio aufzunehmen – zugunsten der Tierschutzbewegung. Inzwischen hat ihr Mann die kleinen Inseln vor Islay gekauft und zum Schutzgebiet erklärt. Fiona hatte verletzte Robben und verwaiste Jungtiere vielfach aufgenommen und gesundgepflegt. Viele von ihnen kamen immer wieder, um dem Violinenspiel Fionas zuzuhören. Ihre älteste Tochter Hannah nimmt Fionas Dialog mit den Tieren wieder auf – sie lernt alte gälische Lieder, die sie an den Ufern den Meerestieren vorsingt. Haben Tiere ein ästhetisches Empfinden? Ist Musik eine natürliche Ausdrucksform, die die Kluft zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen überbrücken kann?

Fiona und die Seehunde erzählt von einer fast mystischen Einheit, die die Protagonistin mit ihren Schützlingen gefunden hat, von einer religiös anmutenden Einswerdung von Mensch und Natur (man ist geneigt, die *unio mystica* sich ins Gedächtnis zu rufen). Vermittelndes Element ist die Musik, sie ist – der These des Films folgend – den Robben zugänglich. Verallgemeinerbar auf die Welt der Tiere ist das aber nicht, andere Tierarten bleiben mit dieser Musik unansprechbar. Die Tiere haben sogar eine erkennbare Präferenz für traurige und melancholische Musiken [19]. Ob der Effekt auf einer Konditionierung der Tiere basiert oder tatsächlich auf ästhetischer Empfindsamkeit – darüber gibt der Film keine Auskunft, das ist nicht sein Thema. Hier geht es um die Identität der Musikerin und ihrer Familie, die aus Naturliebe, Verantwortung und Engagement entsteht.

Einen ganz anderen Weg geht der tschechische Dokumentarfilm *Mír s tuleni* (IT: *Peace with Seals*, Tschechien 2007, Miloslav Novák), der zwei urbane Legenden zur Kulturgeschichte der Seehunde erzählt. Die erste handelt von dem Seehund „Gaston“, der nach einer Flutkatastrophe schwimmend vom Zoo bis nach Deutschland gelangte. Er wurde schnell berühmt, gar von dem tschechischen Ministerpräsidenten Stanislav Gross adoptiert. Nach dem Tod Gastons errichtete der Prager Zoo eine Statue zu seinem Gedenken. Der Robben-Held der zweiten Geschichte trägt den Namen „Ulysses“. Er war von dem Mailänder Journalisten Federico Patellani in Sardinien gefangen genommen worden und wurde von ihm vor den Kameras der Weltpresse im Fontana-di-Trevi-Brunnen angebunden. Patellani wurde für sein Tun bestraft – weil er das Wasser im Brunnen verschmutzt habe. Fellini, ein Freund Patellanis, nahm die Anekdote als Vorbild für die

berühmte Fontana-di-Trevi-Szene in *La Dolce Vita* (*Das süße Leben*, Italien 1960) und brachte sie in Verbindung mit der Arbeit von Photojournalisten, die das „Wesen des modernen Menschen“ erkundeten: Weil die Beziehungen zwischen Menschen und Tieren vollständig transformiert seien, gebe es urbane Naturreserve, Aquarien anstelle von Ozeanen, und selbst die Robbenjagd könne man als touristische Aktion buchen. In der Antike seien die Strände des Mittelmeers bevölkert gewesen von Robben; nun hätten sonnenbadende Touristen sie verdrängt. Wo könne man in der Zukunft eine Begegnung mit wildlebenden Tieren haben, wenn nicht in einer happeningartigen Installation?

Robben und insbesondere Seehunde stehen so im Schnittpunkt zahlreicher kulturell geprägter Lesarten, können Teil der natürlichen Ökosysteme menschlicher Populationen (insbesondere der Eskimos) sein und dann zu den Nahrungsquellen rechnen. Sie können aber auch als Repräsentanten der gefährdeten Natur gefasst sein, als Symbole der Kindlichkeit der Tiere und der menschlichen Verantwortung für ihren Erhalt, als spektakuläre Objekte der Anschauung und als Objekte der Verehrung, als Adressaten ästhetischen Tuns, als Symbolisierungen des Schönen und des Weiblichen, als Objekte der Provokation und der Projektion utopischer Wunscheenergien gleichermaßen. Sie gehören dem Märchen und der Sage ebenso an wie dem Feld der Familiengeschichten, in denen Tiere als Familienmitglieder gelten. Und sie sind Anlass für kämpferische filmische Aktion, Teil umgreifender Interessenkonflikte und Auseinandersetzungen um dieselben. Robben als „kulturelle Einheiten“ eben, Gegenstand permanenter Interpretation. Der Biologie steht eine Kulturologie gegenüber – darum geht es.

Anmerkungen

[*] Dank gilt Ina Wulff, die nicht nur zahlreiche Hinweise auf das so unerschlossene Thema gab, sondern mich überhaupt erst dazu ermutigte, diese Übersicht anzugehen.

[1] Die Populationen brachen in den 1960ern zusammen, und der Seehund wurde eine Seltenheit. Die Niederlande verboten die Jagd 1962, 1971 folgte Niedersachsen, 1973 Schleswig-Holstein und 1977 Dänemark. Da es heute nur noch selten zur Wilderei kommt, sterben kaum noch Seehunde in der Nordsee durch Abschuss. Seit Einstellung der Jagd haben sich die Bestände von einem bedrohlichen Tief wieder erholt. So gibt es im Nationalpark Schleswig-Holsteinisches Wattenmeer geschätzte 7.000 Seehunde (Quelle: Wikipedia).

[2] Im folgenden werden keine Unterschiede zwischen Seehunden und Robben gemacht, und auch die Tatsache, dass sich die Seehunde, die biologisch zu den Hundsrobben gehören, mehrere Unterarten haben, werde ich nicht beachten, ausgehend von der Annahme, dass auch für den Zuschauer die Differenzen meist nicht benannt werden könnten. Auf eine Beschreibung der rein beob-

achtenden Tierdokumentarfilme habe ich verzichtet; ein Beispiel ist der 14minütige, musikunterlegte *Kamerajagd auf Seehunde* (Deutschland 1937), der bereits reflexiv angelegt ist und vor allem davon erzählt, welche Tricks der Regisseur Ulrich K.T. Schulz und sein Kameramann Walter Suchner einsetzen, um in die Nähe der scheuen Tiere zu kommen.

Bei vielen der kurzen Filme habe ich Längenangaben beigefügt. Fehlen die Angaben, handelt es sich entweder um Langfilme oder die Daten waren nicht recherchierbar.

[3] Vgl. etwa Randy Malamud: *An Introduction to Animals and Visual Culture* (Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 72, passim). Vgl. grundlegend dazu John Berger: *Why Look at Animals? Everywhere Animals Disappear. In Zoos They Constitute the Living Monument to Their Own Disappearance*. London [...]: Penguin 2009 [A Penguin Book: Great Ideas. 80.]), der sogar die These vertritt, die Tiere als natürliche Lebewesen würden in der Tatsache der Repräsentation selbst zum Verschwinden gebracht, ganz und gar durch die Repräsentationen abgelöst; das lebende Tier wird zum reinen Ex-

emplum einer Darstellung, verliert aber seinen Eigenwert.

[4] Vgl. *Improving Humane Practice in the Canadian Harp Seal Hunt. A Report of the Independent Veterinarians' Working Group on the Canadian Harp Seal Hunt*. Prepared by: Bruce Smith & BLSmith Groupwork. August 2005, URL: <http://www.antisealingcoalition.ca/resources/library/reports/IVWGRreportAug2005.pdf>.

[5] Der Film wurde 1966 in Auszügen von Bernhard Grzimek im Rahmen seines Magazins *Ein Platz für Tiere* auch in Deutschland gezeigt.

[6] Vgl. dazu auch den Film *Confessions of an Eco-Terrorist (Paul Watson - Bekenntnisse eines Öko-Terroristen)*, USA 2010, Peter [Jay] Brown), der vor allem von den Walschutz-Aktionen der Aktivisten in der dreißigjährigen Geschichte der *Sea Shepherd Society* berichtet. Vgl. dazu auch die TV-Serie *Whale Wars* (USA 2008-12) über den Kampf gegen die japanischen Walfangflotte.

Eine Auflistung der zahllosen Beiträge zu der Kontroverse ist unmöglich. Ein Beitrag des deutschen TV-Magazins *Report* im Dezember 1982 (vgl. *Der Spiegel*, 14, 4.4.1983) etwa führte in Deutschland zu massiven Protesten. Die Schauspielerin Brigitte Bardot war eine Zeit lang das Gesicht der weltweiten Kampagnen, die bis heute andauern und inzwischen nicht nur das Robbenschlachten in Grönland und Kanada, sondern an diversen anderen Stränden der Welt zum Thema machen. Vgl. dazu den TV-Film *Animal Planet: Seal Wars* (USA 2012, Anthony Sacco, 44min) über Robbenschlachten in Namibia. Zur langen Geschichte der Auseinandersetzungen um Robbenjagden in England vgl. Lambert, R.A.: „The Grey Seal in Britain: A Twentieth Century History of a Nature Conservation Success“ (in: *Environment and History* 8,4, 2002, pp. 449-474).

Neben Berichten und Bild-Reportagen in der Tages- und Wochenpresse, Beiträgen zu TV-Magazinen und TV-Dokumentationen waren es auch Bücher, die mit ihren oft schockierenden Bildteilen den Leser zum Protest aufforderten. Vgl. etwa den in mehreren Sprachen erschienenen Bildband *Bitte laßt die Robben leben* (Text: Brian Davies; Fotos: Eliot Porter. [...] München: Hirshammer 1983).

Zur anhaltenden Empörung über die kanadischen Robbenjagden vgl. Braunsberger, Karin / Buckler, Brian: „Consumers on a Mission to Force a Change in Public Policy: A Qualitative Study of the Ongoing Canadian Seafood Boycott“ (in: *Busi-*

ness and Society Review 114,4, Winter 2009, S. 457-489).

Zwar sind die Proteste gegen das Robbenschlachten neueren Datums, doch finden sich verstreute Belege, dass die Tatsache der sogar Artbestände gefährdende Ausbeutung der Robbenpopulation älteren Datums ist: Schon in dem Seefilm *The World in His Arms (Sturmfahrt nach Alaska)*, USA 1952, Raoul Walsh), der von einem wagemutigen Segelschiffskapitän erzählt, der Robbenfelle von Alaska nach San Francisco bringt, ist die Rede davon, dass der Zar die einheimische Bevölkerung dazu zwingt, so große Mengen von Robben zu töten, dass die Bestände gefährdet sein. Der Kauf von Alaska, den der Kapitän einleitet, dient u.a. zur Begrenzung der Abschachtungen.

[7] Die Sympathien für Seehunde sind weltweit sehr hoch. Großen Protest erregte darum wohl auch ein nur 31sekündiger Werbefilm des Discovery Channel für die „Hai-Woche“ im Programm des Senders: Als Beitrag zu einem Nachrichtenmagazin getarnt, erläutert eine junge Frau, dass von einem Kran im Hintergrund eine Robbe namens *Snuffy* endlich wieder frei gelassen werden soll; die Kamera fährt noch auf die Robbe zu, die in einem Tuch hängend zum Wasser heruntergelassen werden soll – als plötzlich ein riesiger Hai aus dem Wasser springt und *Snuffy* zum Entsetzen der Moderatorin und des anwesenden Publikums in die Tiefe reißt (<http://kress.de/spotschau/spot/7568-robbe-snuffys-weg-in-die-freiheit.html>, 7.7.2013). Den Hinweis verdanke ich Ina Wulff.

[8] Wie auch die beiden Folgefilme Michaels – *Asivaqtiin (The Hunters, 1955)* und *Qilaluganiatut (Whale Hunting, 1977)* – die Konventionen des Jagens bei den Natsilik thematisierten. Vgl. dazu auch ethnologische Filme wie *Winter Sealing at La Tabatière* (aka: *L'Anse Tabatière*, Kanada 1963, René Bonnière, 29min) über ein Dorf, das die winterliche Robbenjagd durchführt, oder den finnischen Kurzfilm *Perämeren hylkeenpyytäjät* (IT: *Seal Hunters of the Bothnian Sea*, Finnland 1957, Ulf Bäckström, 14min). Vgl. auch den FWU-Film *Robbenjagd am Atemloch* (BRD 1977, 14min), der die traditionellen Lebens- und Wirtschaftsformen der Netsilik-Eskimos in Nordamerika vorstellt und die Jagd auf eine Robbe zeigt.

In diesem Kontext sind auch Tierfilme zu nennen, die in einer primär deskriptiven Haltung vom Leben der Robben berichten. Ein bis heute beeindruckendes Beispiel ist *Seal Island* (USA 1948, James Algar), der 1949 einen Oscar als bester

Kurzfilm erhielt. Der Film ist der erste Film der langen Disney-Reihe *True-Life Adventures*; er entstand auf Anregung Disneys, der das Kameraleute-Ehepaar Alfred und Elma Milotte 1947 damit beauftragte, Aufnahmen über die Wildtiere Alaskas zu machen; das Paar brachte mehr als 30.000m Material von den Aufnahmen mit. Erwähnt sei auch der TV-Film *Seal Island* (Großbritannien 1961, Bimbi Harris, 25min) aus der BBC-Reihe *In Search of Adventure* (Season 1, Episode 5). Erinnert sei auch an Jacques-Yves Cousteau beobachtende Unterwasser-Kurzfilme *Mon Ami le Phoque* (Frankreich 1948) und *Les Phoques du Rio d'Oro* (Frankreich 1949). Gerade Unterwasserfilme laufen Gefahr, zu gefälligen Bilderbögen zu mißraten, die zwar hohe Schauwerte haben, ein ästhetisches Zentrum aber schnell zu verlieren; vgl. etwa *Magic Beneath the Waves* (Großbritannien 2010, Ben "Seal Diver" Burville, 10min), der zwar einen Naturfilmpreis auf dem *British Underwater Image Festival* gewann, aber seine durchaus faszinierenden Aufnahmen erst mit klassischer Musik in einen Zusammenhang bringen kann; zum Höhepunkt wird eine zärtlich-verspielte Begegnung von Seehund und Taucher unter Wasser – unterlegt mit einer Instrumentalfassung der *Barcarole* auf Jacques Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*.

[9] Vgl. White, Jerry: *Asivaqtiin / The Hunters*. In: *The Cinema of Canada*. Ed. by Jerry White. London [...]: Wallflower 2006, S. 101-108, hier S. 104f [24 Frames.].

[10] Vgl. auch das ähnliche Jungenporträt in der *360° - Geo Reportage: Arktis - ein Junge wird Jäger* (BRD 2012, Carmen Butta, 52min). Vgl. auch *A Boy Among Polar Bears (Leben im arktischen Eis*, Großbritannien 2005) aus der BBC-Serie *The Natural World*. Vgl. d.w. die FWU-Produktion *Leben in Polargebieten - Bei den Inuit in Grönland* (BRD 2007, 18min) über einen Zwölfjährigen, der zum ersten Mal mit auf die Robbenjagd fährt.

[11] Vgl. zum Film eine ausgezeichnete Besprechung von Hippen, Wilfried: „Eine Jugend im Eis“ (in: *TAZ.de*, URL: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2013%2F02%2F07%2Fa0006>). Zur Bedeutung der Jagd als eines Initiationsritus ebenso wie einer mystischen Vereinigung von Jäger und Natur vgl. auch den regional ganz anders verorteten Film *The Sharkcallers of Kontu* (Australien 1982, 60min) des Ethnofilmers Dennis O'Rourke über die Praxis des „Hai-Rufens“, das

sich an mehreren Orten Melanesiens und Polynesiens findet und immer im Kontext männlichen Selbstbeweisens steht; vgl. dazu auch *Shark Calling in Kontu / Papua New Guinea* (BRD 2002, Thorolf Lipp, 45min).

Zur Verelendung der Inuit vgl. den TV-Dokumentarfilm *Inughuit - Folket vid jordens navel (Die Inuit - Das Volk am Nabel der Erde*, Schweden/Dänemark 1983-85, Staffan Julén, Ylva Julé, 87min) über das Leben der Eskimos in Thule, der nördlichsten Gemeinde der Erde. Zur Intimität der Beziehungen zwischen Inuit und Seehunden vgl. auch den 48minütigen Videofilm *Waiting at the Edge... Nunavut Inuit Seals Story* (auch: *Waiting at the Edge: Protecting Our Traditions, Building Our Future in Nunavut*, Kanada [Iqaluit, Nunavut] 2000, Department of Sustainable Development, Government of Nunavut).

[12] Der Originaltitel des Romans von James Vance Marshall, den der Film adaptierte, gibt einen klaren Hinweis auf die theologischen Grundlagen der Geschichte: *A River Ran Out of Eden* (New York: Morrow 1963; dt.: *Ein Fremder kam nach Unimak*. Hamburg: W. Krüger 1964). In eine verwandte Richtung zielt Aaltonen, Heli: „Selkie Stories as an Example of Ecosophical Storytelling“ (in: *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Ed. by Shifra Schonman. Rotterdam/Boston, Mass.: Sense Publishers 2011, pp 153-158), der davon ausgeht, dass das „ökosophische“ Geschichtenerzählen eine Technik sei, die Mensch-Tier-Beziehungen unter Ausnutzung aller Symbolsysteme immer wieder neu auszuloten.

[13] Vgl. die französische TV-Serie *Bibifoc (Die kleine Robbe Albert*, 1984-85, 26 Episoden à 25min), in der zwei Eskimo-Kinder eine Robbenweise finden, sie vor Wilddieben retten und beste Freunde werden.

Mit dem so affektbesetzten Motiv der Inobhutnahme von Seehundbabies spielen sogar manche Dokumentarfilme wie *Seehund ahoi!* (BRD 2012?, Jens Westphalen, Thoralf Grospitz, 45min): Ein Seehundjäger findet einen verwaisten Heuler am Strand und bringt das Tier in die Heuler-Aufzuchtstation nach Friedrichskoog. Dort werden sich Tierpfleger um ihn und andere mutterlose Seehunde kümmern, bis sie am Ende wieder in die Nordsee ausgewildert werden. In diese Rahmengeschichte eingewoben sind Informationen über die Geschichte der Robbenjagd, die Arbeit von Meeresbiologen und die Aufgaben der Aufzuchtstationen.

[14] Vor allem die Robbenjagd spielt in einigen Filme eine reine Hintergrundrolle, wird selbst nicht thematisch. Der Vollständigkeit halber sei aber auf Filme wie *North of Nome* (USA 1936, William Nigh), der auf den Inseln vor Alaska spielt und von einem Robben-Wilderer erzählt, der nach diversen Verwicklungen die Tochter eines Inselbesitzers heiratet, oder auf den jüngst produzierten *On the Ice* (USA 2011, Andrew Okpeaha MacLean) hingewiesen, der wiederum in Alaska spielt und von drei Jungen erzählt, von denen einer bei einem Robbenjagd-Ausflug bei einem Unfall stirbt, den die beiden anderen zu verschleiern suchen. In dem schon erwähnten *The World in His Arms* (1952) spielt nicht nur eine Szene auf den alaskischen Robbenbänken (die man als Rückprojektion sieht), sondern ein Eingeborener hat eine zahme Robbe mit nach Kalifornien gebracht, die in einer Badewanne im Hotel in die Handlung eingeführt wird.

[15] *Selkie* (auch: *Silkie*, *Selchie*, *Seal Wife*), von schott. *selich*, altengl. *seolh* = Dichtung. Im Dt. manchmal als *Robbenmensch* oder *Robben-Elbe*. Selkies werden den Wasser-Elben zugerechnet. Bezeichnung auf den Orkney-Inseln: *Haaf-Fish*; auf den Shetland-Inseln: *Sea Trows*. Zur Mythengeschichte vgl. Lunge-Larsen, Lise: *The hidden folk – stories of fairies, dwarves, selkies, and other secret beings* (Illustr.: Beth Krommes. Boston: Houghton Mifflin 2004). Als Überblick über die ethonographische Präsenz und Wirkungskraft der Selkie-Sagen vgl. Grydehøj, Adam: *Historiography of Picts, Vikings, Scots and Fairies and Its Influence on Shetland's Twenty-First Century Economic Development* (Ph.D. Thesis, University of Aberdeen 2009).

Mark Turner („The Origin of Selkies“. In: *The Journal of Consciousness Studies*, 11,5-6, 2004, pp. 90-115) untersucht die Selkie-Figur als eine konzeptuelle Integration von Kategorien des Menschlichen und des Animalischen, die auf Gestaltähnlichkeiten von Mensch und Robbe aufruhe. Zur Motivgeschichte vgl. auch Rønning, Anne Holden: „Myth, Language and Identity in *The Seal Woman*“ (in: *Nordic Journal of English Studies* 1,2, 2002, pp. 289-298).

Die Nähe der Selkies zu der *Nixe* als eines anderen Halbwesens zwischen Land und Meer führen dazu, dass auch klassische Selkie-Geschichten als Nixengeschichten erzählt werden. Hier werde ich mich ganz auf Selkie-Wesen im engeren Sinne konzentrieren. Zum Nixenmotiv im Film vgl. Williams, Christy: „Mermaid Tales on Screen: *Splash*,

The Little Mermaid, and *Aquamarine*“ (in: *Beyond Adaptation: Essays on Radical Transformation of Original Works*. Ed. by Phyllis Frus & Christy Williams. Jefferson, NC: McFarland 2010, pp. 194-205); Doubivko, Lena: „No Nailing Fins to the Floor: Ambivalent Femininities in Anna Melikian's *The Mermaid*“ (in: *Studies in Russian and Soviet Cinema* 5,2, 2011, S. 255-276); O'Brien, Pamela Colby: „The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's *Cinderella* and *The Little Mermaid*“ (in: *Women's Studies in Communication* 19,2, Summer 1996, S. 155-183); Shary, Timothy: „Present Personal Truths: The Alternative Phenomenology of Video in *I've Heard the Mermaids Singing*“ (in: *Wide Angle* 15,3, July 1993, S. 37-55). Vgl. allgemein Stephan, Inge: „Undine an der Newa und am Suzhou River: Wasserfrauen-Phantasien im interkulturellen und intermedialen Vergleich“ (in: *Zeitschrift für Germanistik* 12,3, 2002, S. 547-563). Die Tierfrau-Gestalt findet sich übrigens auch in der japanischen Kulturgeschichte; vgl. dazu Kobayashi, Fumihiko: Is the Animal Woman a Meek or an Ambitious Figure in Japanese Folktales? An Examination of the Appeal of Japanese Animal-Wife Tales (in: *Fabula* 51,3-4, 2011, pp. 235-250).

Erinnert sei schließlich an die antike Geschichte über die Meergeburt der Aphrodite, die mittelalterliche Melusinen-Gestalt, die Andersensche Meerjungfrau u.ä. Figuren, die ebenfalls auf eine aquatische Qualität des Weiblichen hinzudeuten scheinen.

[16] An Fouqué-Adaptionen im einzelnen sind nachweisbar:

Opernadaptationen: *Undine* / Zauberoper von E.T.A. Hoffmann, 1816 / Berlin; *Undine* / Zauberoper von Albert Lortzing, 1845 / Magdeburg.

Dramatisierungen: *Ondine* / Theaterstück in drei Akten von Jean Giraudoux, 1939.

Verfilmungen: *Undine* (USA 1912, Lucius Henderson); *Undine* (USA 1916, Henry Otto); *Undine* (BRD 1969, Herbert Junkers) als Verfilmung von Lortzings Oper; *Undine* (BRD 1955, Ludwig Berger), *Undine* (BRD 1965, Peter Beauvais), *Ondine* (Frankreich 1975, Raymond Rouleau), Verfilmungen des Stücks von Giraudoux; *Undine 74* (BRD 1974, Rolf Thiele) als Sexfilm; *Undine* (BRD 1992, Eckhart Schmidt), als Liebesgeschichte zwischen einer Nixe und einem Landvermesser.

[17] Eine Ausnahme ist der Familienfilm *Selkie* (Australien 2000, Donald Crombie), der von einem Teenager erzählt, der mit seiner Mutter auf eine

kleine Insel zieht und daraufhin besser hören kann als alle anderen, zudem von Haien und Robben zu träumen beginnt. Als er ein kleines Mädchen vor dem Ertrinken rettet und sich dabei in eine Robbe verwandelt, erkennt er, dass er zu den Selkies gehört, ein Erbe aus der schottischen Vergangenheit seiner Familie. Auch der halblange Jugendfilm *Mr. Selkie* (Großbritannien 1979, Anthony Squire) erzählt von einem männlichen Robbenmenschen, der bei Mondschein auf die Küste kommt und Kindern bei einer Umweltschutzaktion hilft.

An dieser Stelle ist auch der Antikenfilm *The Eagle* (Großbritannien/USA 2011, Kevin Macdonald) zu nennen, in dem eine römische Expedition in Schottland auf den „Seehundclan“ trifft, einen kriegerischen Stamm, dessen Mitglieder sich für Abkommen der Robben halten und der nur mühsam besiegt werden kann.

[18] Der Film hat eine Fülle von Analysen angeregt; vgl. etwa Selby, Emily F. / Dixon, Deborah P.: „Between Worlds: Considering Celtic feminine identities in *The Secret of Roan Inish*“ (in: *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography* 5,1, 1998, pp. 5-28); Turim, Maureen: „Spectral Mothers and Lost Children: War, Folklore, and Psychoanalysis in *The Secret of Roan Inish*“ (in: *Sayles Talk: New Perspectives on Independent Filmmaker John Sayles*. Ed. by Diane Carson & Heidi Kenaga. Detroit, Mich.: Wayne State University Press 2006, S. 134-157); Bould, Mark: „Fantasizing the Real: *The Secret of Roan Inish*“ (in: *Film International* 4,6 [=24], 2006, pp.); Whyte, Pádraic: *Irish Childhoods: Children's Fiction and Irish History* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011, pp. 123-144); Duncan, Dawn: *Childhood and the Magic of Myth: Into the West, The Secret of Roan Inish, and In America*“ (in: *Irish Myth, Lore and Legend on Film*. Oxford

[...]: Peter Lang 2013, pp. 11-40 [Reimagining Ireland. 27.]).

[19] So Fiona Middleton in einem Interview in der *Daily Mail*, 15.9.2000. Interessanterweise ist auch der See-Elefant *Seele-Fant* aus dem Kinderbuch *Urmel aus dem Eis* von Max Kruse (1969) eng dem Melancholischen zugeordnet – er singt den ganzen Tag traurige Lieder. Das Buch wurde mehrfach verfilmt: als TV-Puppenspiel der Augsburger Puppenkiste (BRD 1969), als TV-Komödie (BRD 2005, Geriet Schieske) und als computeranimierter Spielfilm (BRD 2006, Reinhard Klooss, Holger Tappe). Die These drängt sich auf, die Anmutung des Melancholischen in Verbindung zu setzen mit der engen Verbindung von Eros und Thanatos, die auch die Selkie-Figuren begleitet.

[20] Zur geschlechterpolitischen Rolle derartiger Frauenfiguren in der Viktorianischen Epoche vgl. Silver, Carole: „East of the Sun and West of the Moon: Victorians and Fairy Brides“ (in: *Tulsa Studies in Women's Literature* 6,2, Autumn 197, pp. 283-298). Vgl. allgemein Møllegaard, Kirsten: „Cold Love: Silence and Otherness on the Northern Frontier“ (in: *The Journal of American Culture* 36,1, March 2013, pp. 6-15), die die Selkie-Figuren diskursiv in die Frontier-Thematik eingliedert, die wiederum als Geschichte „männlicher Triumphe“ inszeniert sei. Vgl. zudem Bondar, Alanna F.: „Life Doesn't Seem Natural: Ecofeminism and the Reclaiming of the Feminine Spirit in Cindy Cowan's *A Woman from the Sea*“ (in: *Theatre Research in Canada* 18,1, Spring 1997, pp. 18-26), die die neueren Adaptionen der Selkies in eine ökofeministische Praxis des Schreibens eingliedert, in der es um die Reflexion der Bedeutung weiblicher Sensibilität und Spiritualität für eine ökologische Neuorientierung gehe.

Der tierische Freund im Film.

Zwischen sozialem Alltag und Therapie: Filmische Dramaturgien des Tiers als Freund und Helfer des Menschen

Auch wenn es im folgenden um Tiere als Helfer-Figuren des Menschen gehen soll, so sei ein- gangs ein Blick auf die Tausende von Filmen geworfen, die von Tieren in tragenden Rollen er- zählen. Immer sind Tiere den menschlichen Akteuren entgegengesetzt, auch wenn sie den Men- schen ähnlich gemacht sind oder die Menschen den Tieren; das Anthropomorphe – die Gleich- ordnung von Tierischem mit dem Menschlichen – wie auch das Zoomorphe – die umgekehrte Ähnlichkeit – vermögen in der Fiktion zu faszinieren, weil die vollständige Gleichartigkeit der beiden Akteure niemals behauptet wird (es sei denn, in Allegorien und Zeichentrickgeschich- ten). Sprechende Tiere gehören der Fabel an, von denen hier nicht die Rede sein soll, auch wenn Fabeln zum Grundbestand nicht nur kindlich zugänglicher Fiktionen zählen. Auch Geschichten über Menschen, die die Sprache der Tiere verstehen (oder sich um deren Verständnis bemühen), werden hier nicht erwähnt werden, auch wenn sie von einer Bemühung erzählen, wie es gelin- gen kann, zu einer mythischen Einheit von Mensch und Tier zu gelangen, eine Einheit, die in der Realität nur imaginär erreicht werden kann.

Das Tierische als das grundsätzlich dem Menschen Gegenüberstehende ist natürlich eine Einladung an die Kraft der Fiktion, Grenzen durchlässig zu machen und im Alltag gültige Diffe- renzen zumindest partiell aufzuheben [1]. Tiere können als Antagonisten ausgestaltet sein, als essentiell-natürliche Feinde des Menschen, als Bedrohungen einer fremden und feindlichen Na- tur oder als Inkarnationen eines allgemeinen Bösen. Sie können aber auch als Geschöpfe der Schöpfung konzipiert sein, als Schutzbedürftige oder als Opfer böser Menschen und Umstände. Und sie können gefasst werden als Mitglieder der menschlichen Gemeinschaft, als Freunde und Beschützer gleichzeitig.

Wer denkt nicht an die tiefen Freundschaften zwischen Kindern und Tieren und die Dramen, die das Tier zum finalen Retter des menschlichen Helden machen? Einer der zahlreichen Tier- helden der Zeit: Fury, das Pferd, das der Held einer 114teiligen US-TV-Serie war (*Fury*, 1955- 60), und der neunjährige Waisenjunge, die Abenteuer erleben, in denen das Pferd fast immer die Hauptrolle spielt – eine Serie neben vielen anderen von ähnlichem Zuschnitt [2]. Fury kann Gangster bewachen, Hilfe holen oder in letzter Sekunde der Retter aus der Not sein. Kinder und Tiere, die ihnen in tiefer Freundschaft verbunden sind, bevölkern bis heute die Leinwände und Bildschirme. Manche Pädagogen nehmen diese Geschichten als Elemente einer medialen Lern- welt, in der Kinder die Achtung des Menschen vor den Geschöpfen Gottes ebenso wie das Mit- leid mit der Kreatur erleben und lernen (wenn sie etwa Tiere vor dem Tod retten wie in dem Film *Hände weg von Mississippi*, BRD 2007, Detlev Buck, sie aus erzwungener Gefangenschaft befreien wie in *Free Willy* [*Free Willy - Ruf der Freiheit*], USA 1993, Simon Wincer, und seinen drei Sequels, oder ihnen natürliche Verhaltensweisen erst beibringen müssen wie in *Fly Away Home* [*Amy und die Wildgänse*], USA 1996, Carroll Ballard) [3].

Funktionstiere

Alle diese Filme spielen mit einer affektiven Belegung der Mensch-Tier-Beziehung, die nicht aus einer Kulturgeschichte der Haustiere allein erklärt werden kann. Und es sind auch nicht symbolische Bedeutungen von Tieren, die aus Mythologie, Märchen und Sagen stammt, die dem Wissens- und Gefühlskomplex „Mensch-Tier-Beziehung“ zugrundeliegen. Es scheint nötig zu sein, nach tieferen Bedeutungen zu fragen, die aus der sozialen Praxis stammen. Bedeutungen, die auf besondere Begabungen von Tieren hindeuten, die dem Menschen nützen und die zum Teil seiner als „natürlich“ empfundenen Lebenswelt werden. Hütehunde, die die Herden zusammenhalten oder das Terrain des Anwesens sichern; Kühe, die Milch geben, Schweine, die Koteletts spenden, Pferde, die den Pflug ziehen – all dieses Tiere, die wie gottgegeben zur Lebenswelt gehören. Und natürlich die Lawinenhunde, die selbst dann noch ihren Dienst tun können, wenn menschliche Tatkraft versagt [4]. Der berühmteste ist vielleicht der Rettungshund Barry, der anfangs des 19. Jahrhunderts lebte und dessen Legende bis heute lebt; er wurde zum Helden gleich zweier Filme – *Barry (Barry - Der Held von St. Bernhard)*; Frankreich 1949, Karl Anton, Richard Pottier) spielt neben seinen Einsätzen als Rettungshund bei Lawinenunglücken Schicksal in dem Liebeskonflikt eines Mädchens zwischen zwei Männern; und die Disney-Produktion *Barry of the Great St. Bernard (Barry, der Bernhardiner)*, USA 1977, Frank Zuniga) erzählt die Geschichte des Hundes aus der Perspektive eines Waisenjungen, der an der Ausbildung des Hundes beteiligt war [5].

Noch extremer sind die Blindenhunde in die menschliche Praxis eingelassen. Ihre Leistungen zu bestimmen, führt an Grenzen der Dehnbarkeit von Begriffen wie Verantwortung, Zuverlässigkeit, Vertrauen, weil sie zumindest gedanklich die Übertragung handlungs- und beziehungsethischer Kategorien auf tierische Akteure verlangen. Neben dem historisch die Probleme bei der Einführung von Blindenhunden in den USA erzählenden Film *Love Leads the Way: A True Story (Augen in der Dunkelheit; aka: Wie ein Faustschlag)*; USA 1984, Delbert Mann) [6] sei auf den Film *Underdogs* (BRD 2007, Jan Hinrik Dreves) über einen wegen Totschlags verurteilten Häftling verwiesen, der gegen seinen Willen in ein Resozialisierungsprogramm aufgenommen wird, bei dem Hundewelpen zu Blindenhunden ausgebildet werden sollen; zunächst wehrt er sich vehement, eine Bindung zu dem ihm anvertrauten Hund aufzubauen, schließlich aber obsiegt die Zuneigung zu dem Vierbeiner. Auch *Quill (Ein Hund namens Quill)*; Japan 2004, Yoichi Sai) dreht die dramatische Energie der Bindung um, nimmt das Tier als Katalysator der Wesensveränderung des Menschen: Der Titelhund Quill zeichnet sich schon in seiner Ausbildung durch die besondere emotionale Bindung aus, die er zu den Trainern entwickelt; er wird einem einsamen und gefühlkalten Blinden zugewiesen, der zunächst von einem Hund nichts wissen will, der von diesem aber an die Lust, im Freien unterwegs zu sein, ebenso gewöhnt wird wie er seinen Charakter zu einem offenen Menschen wandelt [7].

Auf der einen Seite: das Tier in alltäglicher Begegnung als Freund und Begleiter, als Schutzbefohlener und Tröster des Menschen; auf der anderen die Nutzung von Tieren zu menschlichen und sozialen Zwecken – Extrema einer Skala, die den dramatischen Blick auf die Tiere in menschlicher Umgebung organisieren. Gerade die Fähigkeit der Tiere, Menschen ungeachtet ihrer Behinderungen und Störungen zu begleiten, legt sogar den Schritt nahe, sie als *Therapeutikum* einzusetzen. Seit mehreren Dekaden werden die Möglichkeiten einer „tiergestützten Therapie“ [8] als Mittel einer alternativmedizinischen Behandlung (oder zumindest Linderung) von Alzheimer- und Demenzerkrankungen, aber auch von anderen psychiatrischen Erkrankungen

und körperlichen Behinderungen auszuloten versucht. Eine Dramatisierung in Spielhandlungen steht bis heute aus; die Filme zum Thema sind Dokumentationen, manchmal Lehrfilme und -videos; allgemeine Verbreitung haben meist kurze TV-Produktionen, die im Rahmen von Gesundheitsmagazinen versendet werden.

Nur wenige Beispiel: Der 52minütige *Tiere als Therapeuten: Ein Pflegeheim geht neue Wege* (Schweiz 2006, Marianne Pletscher) über den Alltag im Pflegezentrum Schwarzenburg im Kanton Bern, das sich schon vor längerem Katzen, Hunde, Hamster, Vögel und andere Tiere zugelegt hatte; die Bewohner sind danach fröhlicher, gesünder und kommunikativer geworden, als wären ihnen mit den Tieren Sozialpartner zugefallen, die ganz andere Interaktionen ermöglichen (und vielleicht auch: erfordern) als das Personal des Zentrums. Der 25-Minüter *An deiner Seite - Tiere als Therapeuten* (Österreich 2015, Renate Rosbaud) begleitet Menschen mit psychischen Beeinträchtigungen, die regelmäßig an Lama-Wanderungen in der Steiermark teilnehmen, Demenzkranke, die von Kaninchen besucht werden, gesündete krebskranke Kinder, die Reitausflüge unternehmen und ähnliche Versuche, die Begegnung mit Tieren therapeutisch zu nutzen. Als ein auf Interviews mit Experten gestützter Lehrfilm, der die „Biophilie“ (= Liebe zum Leben) als Grundlage der Integration von Tieren in die Soziale Arbeit proklamiert, erweist sich der 42-Minüter *Tierische Helfer - Einführung in die Tiergestützte Arbeit* (BRD 2015, Martin Geisler), der in Zusammenarbeit mit der Ernst-Abbe-Hochschule Jena entstand [9].

Tiere als Katalysatoren sozialer und identitärer Prozesse

Die dramatische Aufarbeitung der Mensch-Tier-Beziehung geht weit über diese naheliegenden Themen hinaus, die alle auf einem instrumentellen, letztlich zweckrationalen Grund der Mensch-Tier-Beziehung gründen. Das Erzählen geht andere Wege, findet ganz andere dramatische Konstellationen. Ein vielfach variiertes Szenario erzählt von einem möglicherweise tierischen Fremden, der zufällig in eine problematische Familienkonstellation eintritt und sie Bewegung versetzt – meist zu einem guten Ende. In diese Rolle können auch Tiere eintreten. Ein neueres Beispiel ist der auf einer wahren Geschichte beruhende Film *The Stray (Pluto - Ein Schutzengel auf vier Pfoten; USA 2017, Mitch Davis)*, der von Pluto erzählt, einem Streuner, der wie aus dem Nichts in einer Familie auftaucht, die Probleme hat; binnen kürzester Zeit schafft es der Hund, ein Baby zu retten, einem neunjährigen verletzten Jungen Freude und Geselligkeit zu schenken, eine Ehekrise zu meistern und eine zerbrochene Vater-Sohn-Beziehung zu kitten – ein Gute-Laune-Film, der keine Fragen hinterlässt: der Hund wirkt wie ein Gesandter aus einer anderen Welt. In eine ähnliche Richtung weist auch *A Street Cat Named Bob (Bob, der Streuner; Großbritannien/USA 2016, Roger Spottiswoode)* – diesmal ist es ein herrenloser Kater, der einen drogenabhängigen Straßenmusiker auf den rechten Weg zurückführt [10].

Das Motiv ist natürlich viel älter – und es stimmt nachdenklich, dass in einem Film wie Vittorio de Sicas *Umberto D.* (Italien 1951) der Hund es ist, der zutiefst menschliche existentielle Fragen aufwirft: In Rom, nach dem Krieg. Der Titelheld nimmt an einer Demonstration der Alten teil, die vom Staat höhere Unterstützung einfordern; eine Solidarität der Alten gibt es aber nicht, sie verbindet Kommunikations- und Bindungslosigkeit. Einzig der Hund Flike steht zu ihm, treu und bedingungslos. Einmal geht der Hund verloren, Umberto D. kann ihn wie durch ein Wunder aus dem Tierheim holen. Der Versuch, Flike loszuwerden, scheitert. Der Hund verhindert den gemeinsamen Selbstmord. Der Film zeigt, wie der Mann das Vertrauen des Hundes

wiedergewinnt. Und er endet mit Bildern des Glücks, Mann und Hund spielend im Park. Thomas Koebner schreibt zur allegorischen Energie, die den Film trägt: „Herr und Hund sind einander zugetan, ohne jeglichen Vorbehalt. Ihre Kohabitation ist eigentlich ein Modell für gesellschaftliches Zusammenleben, in Eintracht und Frieden: die Utopie einer heilen Welt. Flike gehört in die private Schutzzone Umbertos, er schläft am Fußende des Bettes, beide teilen gewissermaßen ihr Leben. Für Umberto, der sich sonst nicht zu helfen weiß, spendet die Zugewandtheit des Tieres Trost und Lebenszuversicht – gäbe es da nicht den dem Menschen eigenen Blick in die Zukunft. Von der kann sich Umberto nichts mehr erhoffen, daher seine Entscheidung, in Würde sterben zu wollen. Der Überlebenswille des Tieres kennt solche selbstgewählte Verkürzung des Daseins nicht: Flikes vitaler Protest muss Umberto auch als moralischer Protest erscheinen. Beider Versöhnung am Ende wird vom Vorschein des Paradieses überglänzt“ [11].

So innig und bedingungslos die Bindung vor allem von Kindern an ihre tierischen Begleiter auch ist, so bleibt es doch eine Beziehung zwischen Ungleichen. Ihr sind Intrigen und Lügen fremd. In fast allen Filmen mit tierischen Akteuren ist ihre Ähnlichkeit mit Kindern selbst behauptet – „beide kennen keine zweckrationalen Verhaltensziele wie Erwachsene – sie leisten keine Imagearbeit, verfolgen keine langfristigen Ziele (wie z.B. die Vermehrung von Reichtum), verfolgen keine Handlungspläne, die mit Bedingungshandlungen durchsetzt sind, usw. Beide sind gewissermaßen ‚geradeaus‘, unkompliziert, durchsichtig; beide tragen keine Verantwortung und sind darum auch nicht schuldfähig“ [12]. Gerade darum aber sind Tiere frei für die Projektion von Beziehungsmotiven, sie können gegen die Unterstellung von Charakterzügen nicht protestieren. Filme wie der spöttische und manchmal zynische Dokumentarfilm *Tierische Liebe* (Österreich 1996, Ulrich Seidl) skizzieren die Alltagswelt von Haustierbesitzern und zeigen, wie die Tiere zum Substitut für Figuren der sozialen Nähe werden, zu Ersatzfiguren für etwas Ersehntes und nie Erlangtes – Zuwendungen der Menschen zu ihren animalischen Hausgenossen, die des öfteren die Grenzen der Groteske überschreiten und eher Mitleid als Mitgefühl erregen [13].

Gerade weil die Beziehung zu Tieren aus rudimentären Gesten der Zuwendung resultiert und weil die Etablierung einer lebendigen Beziehung zum Tier nicht auf sprachvermittelte Interaktion angewiesen ist, keinen interpersonalen Konflikt kennt und die auch nicht immer neu verhandelt werden muss, kann das Tier die Rolle der sozial Nahen einnehmen. In *Harry and Tonto* (*Harry und Tonto*, USA 1974, Paul Mazursky) ist die Katze Tonto der einzige Begleiter, der dem verwitweten Harry bleibt – in einem Umfeld, das ihn abweist: Aus der angestammten Wohnung ausgezogen, beim Sohn untergekommen, dort in ein dauerndes Konfliktfeld geraten, gehen der alte Mann und die Katze auf eine lange Reise quer durch die USA – zwei, die aus ihren sozialen Netzen herausgefallen sind und die zusammen einen neuen Sinnhorizont ihres Lebens finden.

Auf der Suche nach mystischer Einheit und Identität von Mensch, Tier und Natur

Wenige Geschichten gehen über das Zusammen von Mensch und Tier hinaus – phantastisch oder symbolisch [14].

Phantastisch: Manche Geschichten etablieren den tierischen Partner als gleichartig, heben die Tier-Mensch-Differenz auf. Ein der Fantasy zugehöriger Extremfall ist sicherlich die roman-

tische Geschichte von *Ladyhawke* (*Der Tag des Falken*, USA 1985, Richard Donner): Ein Er, eine Sie, durch einen Zauber getrennt – er muss die Nacht in Gestalt eines schwarzen Wolfs verbringen, sie den Tag als Falke; nur in der Dämmerung können sie sich in menschlicher Gestalt begegnen. Doch sie begleiten sich Tag und Nacht, einer beschützt den anderen. Es bedarf eines Helfers, um sie am Ende wieder zum Liebespaar werden zu lassen. Auch Geschichten wie die auf dem französischen Märchen *La belle et la bête* (*Die Schöne und das Biest*) basierenden Filme (es liegen mindest 12 Adaptionen des Stoffes vor) thematisieren den Gestaltwandel des Tieres zum menschlichen Partner. Aber sie gehören ausnahmslos der Fantasy zu – auch wenn sie die Möglichkeit einer Beziehung, die über das Mensch-Tier-Verhältnis hinausgehen, dramatisieren.

Symbolisch: So, wie Mann und Katze in *Harry and Tonto* eine eigene soziale Identität gewinnen, sind Filme immer wieder auf die Suche gegangen nach der Rolle, die Tiere in der Identitätsarbeit von Menschen spielen. Nicht immer geht es um das Zusammenwachsen einer sozialen Identität, die Mensch und Tier vereinen und die die Differenz des Menschlichen und des Tierischen aufheben. Ganz im Gegenteil – gerade in der symbolischen Aufladung der Beziehung wird sie zu einem Essentialium des Geschehens.

Ein herausragendes Beispiel ist *Whale Rider* (*Whale Rider*, Neuseeland 2002, Niki Caro). Der Film spielt in der Maori-Kultur Neuseelands. Nach einer Sage kam einst Paikea, der Urahn des Stammes, auf einem Wal reitend an die neuseeländische Küste und gründete das Dorf; seitdem trägt das Oberhaupt des Stammes den Namen Paikea und vererbt diesen an den Erstgeborenen der männlichen Nachkommen. Ein Mädchen wird zum einzigen Kind der Vererbungslinie, der Vater, der als Künstler mit einer neuen Frau in Deutschland lebt, benennt es gegen den Widerstand von Großvater und Dorf als „Paikea“ (Rufname: Pai). Das Mädchen, das aus der Gruppe der männlichen Kinder und Jugendlichen, die eine Einweisung in die alten Maori-Sitten und -Gebräuche erhalten, ausgeschlossen wird, erhält eine eigene Unterweisung durch den Bruder seines Vaters. Als es ihm gelingt, einen Walzahn aus dem Meer zu bergen – alle Jungen waren an der Aufgabe gescheitert –, wird auch dem Großvater klar, dass es ein mutiger Kämpfer ist und den Namen Paikea zu Recht trägt. Als es dem Mädchen am Ende sogar noch gelingt, einen gestrandeten Wal auf dessen Rücken reitend zurück ins Meer zu bringen, wird ihm der Name „Kahutia Te Rangi“ (= Kahutia, die Himmlische) verliehen. Es hat den Gründungsmythos des Stammes wiederholt, als würde er neu ins Leben gerufen. Die symbolische Energie der Geschichte, insbesondere des Endes liegt offen zu Tage: Es geht um die Abkehr der alten Geschlechterordnung und die Heraufkunft einer neuen, modernisierten Maori-Kultur (und nicht nur um eine problematische Enkelin-Großvater-Beziehung) [15].

Zugleich macht der Film die romantische Vorstellung der Möglichkeit einer mystischen Vereinigung von Mensch und Tier deutlich, wie sie sich auch in manchen Märchen manifestiert. Als trete die Natur als handlungsmächtiger Akteur in die Geschichte ein, sind es wenige, denen ihre Macht zugute kommt. Aschenbrödel hätte nie den Prinzen gewinnen können, wenn nicht die Tiere ihre Partei ergriffen und ihr zu Hilfe geeilt wären. *Whale Rider* geht viel weiter, auch wenn der Film Hinweise darauf, dass er ein Märchen erzählt, enthält, und greift zudem auf Bedeutungen aus, die sich nicht aus der Geschichte allein gewinnen lassen – hier geht es um Geschlechterordnung ebenso wie um die Neufundierung ganzer Kulturen (die in der Realität oft marginalisiert sind, im sozialen Abseits leben und oft genug verelenden wie im Beispiel die Maori-Bevölkerung).

Whale Rider markiert einen Extrempunkt der filmischen Verarbeitung der Mensch-Tier- bzw. Mensch-Natur-Begegnung, sicherlich. Andere Filme bleiben den subjektiven Bedeutungen viel enger verhaftet. Der halbdokumentarische englische Film *Kes* (*Kes*, Großbritannien 1969, Kenneth Loach) [16] spielt in den Armutsgemeinden einer nordenglischen Arbeiterstadt. Der 15-jährige Protagonist – in der Schule ein Außenseiter, von seinem Bruder terrorisiert, von der alleinerziehenden Mutter weitestgehend ignoriert – findet einen kleinen Falken und zieht ihn heimlich auf. Nur der Englischlehrer respektiert das Projekt des Jungen, ermutigt ihn, einen Vortrag darüber in der Schule zu halten. Der Bruder schickt den Jungen zu einer Pferdewette, der Junge kauft Futter für den Falken, statt das Geld in eine Wette einzubezahlen, und bringt den Bruder um einen hohen Gewinn – der Bruder tötet den Falken, wirft ihn in die Mülltonne. Der Junge findet das Tier, sorgt für ein ordentliches Grab. Der Mord des Falken ist hier ein symbolischer Mord an dem Jungen, eine letzte Zurücksetzung und letzte Manifestation sozialen Terrors. Der Film lässt den Jungen am Ende allein zurück – und einen Zuschauer, der zwischen Mitleid, Empörung und Nachdenken schwankt. Auch andere Filme erzählen von heimlichen Beziehungen zwischen Jungen und Raubvögeln. *Wie Brüder im Wind* (Österreich 2015, Gerardo Olivares, Otmar Penker) erzählt von einem jungen Halbweisen, der nach dem Tod der Mutter kein Wort mehr gesprochen hat. Vom Vater zurückgestoßen, findet er einen aus dem Nest gestoßenen jungen Adler, beschließt, ihn heimlich großzuziehen. Er nennt den Vogel „Abel“, der ihm fortan Freund und Begleiter ist. Ein älterer Mann unterstützt ihn bei seinem Vorhaben, lehrt ihn, wie man das Tier richtig füttert und das Fliegen beibringt. Der Junge beginnt wieder zu sprechen (die dramatisch so wichtige „wundersame Fügung“). Doch der Raubvogel wird flügge, kehrt in die Wildnis zurück – und der Junge vermisst ihn so sehr, dass er sich auf die Suche nach ihm macht [17].

Man mag diese Filme als kindliches Erlebnis sozialer Intimität, als Rahmen fürsorglicher Verantwortung, als Erlebnis der Macht über einen Anderen und zugleich als ein Austreten aus der Kontrolle der Erwachsenenwelt ansehen. Aber sie installieren die Beziehung zum Tier als elementares Einüben prosozialen Handelns, geben ihm einen Platz in der Sozialisation, der zugleich das Heraustreten aus der Machtlosigkeit, die in der sozialen Rolle des Kindes angelegt ist, vorbereitet, Selbständigkeit und Verantwortlichkeit des Handelns in einem abgeschotteten und selbstbestimmten Handlungsraum ermöglicht.

Mensch und Tier als therapeutische Einheit

Ist es hier ein allgemeiner Rahmen sozialisatorischer Entwicklung, in den die Beziehung zu Tieren eingebunden ist, stecken andere Geschichten sich engere Ziele, inszenieren ihre Helden fast wie Teilnehmer an einem Rollenspiel. Ein Wintermorgen, ein Ritt durch die Schneelandschaft; ein Unfall: eine Reiterin und ihr Pferd sind tot, die andere ist schwer verletzt, verliert ein Bein, das Pferd ist verletzt und traumatisiert. Der Beginn von *The Horse Whisperer* (*Der Pferdeflüsterer*, USA 1998, Robert Redford). Das Pferd zu töten: unmöglich. Nach vielen Widerständen gelingt es, einen „Pferdeflüsterer“ dazu zu bewegen, sich um das Pferd zu kümmern. Schnell wird klar, dass es nicht nur um die Behandlung des Pferdes geht, sondern – und sogar eigentlich – um die Depressionen der 13-jährigen Reiterin. Es ist die Dauer der Therapie und die Intensität der Begegnungen, die die 13-Jährige, ihre Mutter, der Pferdeflüsterer und das Pferd erleben, die dazu führen, dass sich nicht nur das Pferd erholt, sondern dass auch die Mutter, die bis dahin versucht hatte, ihre Tochter in Gänze zu kontrollieren, eine neue Einstellung zum eigenen Leben

gewinnt, sowie das Mädchen, das einen neuen Freund gewinnt, in die Themen ihrer Pubertät zurückfindet. Die Mutter verliebt sich in den Pferdeflüsterer, der sich aber gegen eine festere Bindung verweigert und sie zurück zu ihrer Familie nach New York schickt; sie akzeptiert, als habe sie eine Zeit selbsterprobender Exerzitien durchlebt, vor allem die Bedeutung erkundend, die ihre Ehe, ihr gewohntes Alltagsleben und die Tochter für sie haben. Sie fährt als Veränderte, ja: Bekehrte zurück, damit endet der Film. Interessanterweise zeigt die letzte Aufnahme des Films – in Bild von Auto und Anhänger in der Weite der Landschaft – schließlich den Pferdeflüsterer, der auf einem Pferd sitzend das Auto beobachtet. Man ist geneigt, diese letzte Szene als Finale einer therapeutischen Beziehung zu lesen: Der Psychiater verlässt das Leben der weinenden Patientin. So bedeutsam das Pferd in dieser Geschichte ist – es ist Auslöser, Objekt der Projektion, Subjekt-Substitut, an dem der Flüsterer zeigen kann, wie man mit Lesewesen umgeht, mittelbar auch Symbol des Ziels, das alle verfolgen: ein Leben in Selbstgewissheit und Glück zu führen.

Nochmals: Unabhängig davon, dass der Film die Erwachsenen als amerikanische Zeitgenossen konzipiert, die Probleme haben, die eigene Biographie und eigene Wunschennergien mit sozialen Bindungen zu verbinden, unabhängig auch davon, dass er die Kluft zwischen urbanen und ruralen Lebenswelten thematisiert [18], so sei hier der Blick gerichtet auf die Pferdetherapie, die sich bei genauerem Hinsehen nur verstehen lässt, wenn man die Traumatisierung des Pferdes als Teil des Komplexes versteht, der das junge Mädchen wie in einem Kerker gefangenhält. Das Pferd wird zum Stellvertreter, sein Leiden verdoppelt das eigene, die Depression, die Verarbeitung des Unfalls und der Verlust des Beins (und die damit begründete Verletzung des Selbstbildes des Mädchens) werden auf das Pferd projiziert, genauer: auf das Pferd und den Pferdeflüsterer, sein Verhalten, seine Geduld und sein Verzicht auf jede Art von Zwangsausübung [19]. Dass der Film auch davon erzählt, dass die Mutter ebenso vom Flüsterer verzaubert ist wie Pferd und Tochter, sich sogar bereit findet, ihr New Yorker Karriere-Leben als Zeitschriftenredakteurin aufzugeben, so dass sich die anfangs hochproblematische Mutter-Tochter-Beziehung verändern kann – es geht eben nicht nur um die Behandlung eines Pferdes, sondern um die eines viel umfassenderen Familien-Komplexes. Unter der Hand erzählt auch dieser Film von einer Tugendlehre, die durch das Pferd angestoßen wird. Der Verzicht auf Zwang, der Respekt vor dem Anderen, das Wissen, dass Entscheidungen nur freiwillig zustande kommen können, die Illusion der Kontrolle – all dieses wird erst in der Konfrontation mit dem Trauma des Tieres (und der Hilfen des Pferdeflüsterers) klar und kann zu einer tiefen Neubesinnung und Regeneration der Beteiligten führen.

Mensch, Tier, Umwelt: eine ebenso romantische wie mystische Einheit, die zu beschwören die Grenzen des Kitsches berührt. Und eine Einheit, die weit entfernt ist von den Lebensrealitäten in den Arbeitswelten der Industriestaaten, der zudem die Tugenden einer neoliberal durchgefurchten Zivilisation entgegenstehen. Tiere können eine Brücke bilden zu einer ursprünglicheren Nähe von Mensch und Natur, auch davon erzählt *The Horse Whisperer*. Noch extremer angelegt ist *The Rider* (*The Rider*, USA 2018, Chloé Zhao), der jüngst im Kino lief: Ein junger Cowboy und Rodeo-Reiter, ein Abkomme der Lakota-Indianer dazu, in größter Armut in einer zerstörten Familie lebend, ist naturwüchsiger Pferdeflüsterer, versteht die Tiere, als könne er sie verstehen. Er verunglückt gleich zu Anfang des Films, erleidet eine Hirnverletzung, darf nie wieder reiten. Es ist ein Stück seines Selbst, das er verloren hat; Tagträume zeigen ihn, im Galopp, im Gefühl einer grenzenlosen Ungebundenheit und Freiheit. Das Unglück zwingt den Helden, Identität neu zu gewinnen; der Wendepunkt des Films: Ein Pferd ist schwer verletzt worden; es kann nur durch den Gnadenschuss erlöst werden; eine Weile ist offen, ob der Held das Pferd oder sich selbst erschießen wird [20] – doch er wird leben, nahe den Pferden, die er nie wieder wird reiten

können. So wichtig das Rodeoreiten als Erlebnis der Macht über das Tier gewesen ist, so resignativ der Umgang des Helden mit dem Verzicht auf diese Art der Begegnung mit dem Pferd war, so findet er den Zugang zu einer Zärtlich der Berührung, die er durch die Verlagerung des Kontrollerlebnisses in die Imagination komplementieren lernen musste. Auch hier steht nicht das Tier im Mittelpunkt, es ist nur die Verkörperung einer idealisierten Ich-Manifestation, eines Männlichkeitsideals vor allem, und Objekt einer Identitätskrise – und der Film zeigt, dass der Unfall eine symbolische Amputation war, der es nötig macht, das Pferd in neuer epistemischer, emotionaler und ästhetischer Distanz in das Ich-Bild aufzunehmen.

The Horse Whisperer und *The Rider* stehen hier am Ende einer Kette von Beispielen aus der neueren Filmgeschichte, die die so komplizierte Beziehung von Menschen und Tieren angesprochen haben. Mit Tieren, die selbst Helden der Geschichte sind; vor allem aber mit Tieren, die zum Instrument von Identitätsarbeit werden, die symbolisch mit dem menschlichen Selbst verschmelzen. Es geht am Ende nicht um Tiere im Film, sondern um ihre Beziehungen zu den Charakteren, weil die Zuwendung zu ihnen – zumindest in der Sicht vieler Filme – auch eine Verschmelzung von Ich und belebter Welt ist. Eingewoben in diese Beziehung ist eine Tugendlehre, weshalb Tiergeschichten in der kindlichen Medienumwelt eine so wichtige Rolle spielen. Natürlich steht eine zutiefst romantische Vorstellung der Einheit des Subjekts mit der Realität hinter der Idee, in der Beziehung zum Tier auf elementare Strukturen sozialer Bindung zu stoßen.

Aber auch hier gilt es, skeptisch zu bleiben: In der konsumistischen Realität sind Tiere natürlich in den Rang von Statusobjekten transformiert worden, sie dienen der Imagepflege und produzieren Prestige und sind Verwandte der Autos, der Häuser und Schmuckgegenstände und ähnlichem geworden. Sie wurden in mancherlei spätkapitalistischer Anwendung Nutztiere im symbolischen Verkehr [21]. Filme zu dieser neuen Qualität der Mensch-Tier-Beziehung stehen aber aus, auch wenn deutlich sein sollte: Die Differenz beider bleibt bestehen, weil die Tiere auch dann in einer Nutzenbeziehung zum Menschen stehen, die selbst dann bleibt, wenn das Verhältnis von Projektionen von „Liebe“, „Freundschaft“ oder „Wesensverwandtheit“ überlagert wird. Von *einseitigen* Projektionen, sollte man hinzufügen.

Anmerkungen

[1] Man denke als neueres Beispiel an die mit Zauberkraften versehene Eule aus *Tři oříšky pro Popelku* (*Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*; aka: *Drei Nüsse für Aschenbrödel*); CSSR/DDR 1973, Václav Vorlíček), die der Heldin zu ihrem Prinzen verhilft. Vgl. zur weiteren Deutung und zum funktionalen Verständnis der Märchentiere Freund, Ulrich: „Wirkfaktor Grimm. Märchen in der Hypnotherapie“ (in: *Hypnose in Psychotherapie, Psychosomatik und Medizin. Manual für die Praxis*. Hrsg. v. Dirk Revenstorf. 2., überarb. Aufl. Berlin/Heidelberg: Springer 2009, S. 332-346), der Tiere auch und gerade in ihrer Funktion als Helfer als einerseits real existent, andererseits als Projektionsfläche für Wünsche ansieht.

[2] Man denke an die Delphinserie *Flipper* (USA 1964-67), an die Serien um den Collie *Lassie* (USA 1954-73), an den schielenden Löwen Clarence und die Schimpansin Judy aus *Daktari* (USA 1966-69), die Schimpansin Cheeta aus den Tarzan-Filmen (1932ff), an den Schäferhund Rin Tin Tin (aus der Serie *The Adventures of Rin Tin Tin*, USA 1954-59) und andere mehr, die im medienbiographischen Gedächtnis von Zuschauern nachhaltigen Bestand haben. Man darf das Verweilen im Gedächtnis als Indiz für die Intensität der Auseinandersetzung insbesondere von Kindern mit den Serientieren nehmen. Die Frage bleibt natürlich, was die tiefe mnestiche Spur verursacht.

Spuren dieser elementaren Hilfen tauchen bis heute als (oft ironisch gesetzt) Spuren im Spielfilm auf. Ein neueres Beispiel ist Neil Jordans Thriller *The Brave One* (*Die Fremde in mir*, USA 2010), in dem ein Hund den Polizisten zu Hilfe holen muss,

um die in Todesgefahr schwebende Herrin zu retten.

[3] Neben Pferden sind es vor allem Hunde und Katzen, die als Freunde und Begleiter der kindlichen Helden auftreten; es gibt aber auch Schweine (wie in *Babe [Ein Schweinchen namens Babe]*, USA 1995, Chris Noonan, oder in *Rennschwein Rudi Rüssel*, BRD 1995, Peter Timm) oder sogar Seehunde, die in dieser Funktion auftreten. Vgl. zu letzteren Hans J. Wulff: Von Opfern, Spaßmachern, Heulern und Selkies: Robben und Seehunde im Film. In: *KulturPoetik* 15,1, 2014, S. 29-49, hier S. 38ff.

[4] Erinnert sei an Jagdhunde, die Drogen- und Suchhunde, die die Polizei einsetzt, die Geldhunde des Zolls, Polizeihunde oder die Diabetiker-Warnhunde aus der Diabetologie, aber auch an die Bluthunde der Sklavenhalter. Vgl. dazu den Dokumentarfilm *Hundesoldaten* (BRD 2016, Lena Leonhardt) über die Hundeausbildung bei der Bundeswehr.

[5] Eine Parodie auf die schon damals stereotyp gewordene Figur des Lawinenhundes ist der siebenminütige Zeichentrickfilm *Rescue Dog* (USA 1947, Charles A. Nichols), in dem Pluto, der Haushund Micky Maus', zwar seinen Dienst tut, sich aber sein Rumfass stehlen lassen muss. Erwähnt sei an der Stelle auch die Reality-TV-Serie *The Dog Rescuers* (USA 2013ff), die von Ausbildung und Arbeit der Rettungshunde berichtet.

[6] Der Film erzählt, basierend auf dem autobiographischen Roman *First Lady of the Seeing Eye* (von Morris Frank und Blake Clark. New York: H. Holt and Co. 1957; dt.: *Buddys Augen sahen für mich. Die Geschichte der deutschen Schäferhündin, die den Blinden Amerikas die Welt erschloss*. Zürich: Rüsclikon / Stuttgart: A. Müller 1958) die Geschichte eines erblindeten Boxers, der aus Europa einen Blindenhund mitbringt; er findet erst Anerkennung für das Tier, als es ihn aus einem brennenden Autowrack rettet. Morris wurde zum Mitbegründer der ersten Ausbildungsstätte für Blindenhunde in Amerika.

[7] Verwiesen sei auf den Dokumentarfilm *Partner auf vier Pfoten - Der Blindenführhund* (BRD 2004) über die Ausbildung eines Hundes zum Blindenhund sowie den Fünfzehnminüter *Die anderen Augen* (Deutschland/West 1949, Karl Koch).

[8] Manchmal auch: Tiertherapie; engl. ist meist von *animal therapy* oder von *pet assisted therapy* die Rede. Vgl. das *Handbook on Animal-Assisted Therapy. Theoretical Foundations and Guidelines for Practice*. Ed. by Aubrey H. Fine. Amsterdam: Elsevier/Academic 2010, das seit 2000 in mehreren Auflagen erschienen ist, auf eine Darstellung von Filmen zum Thema oder von Anwendungen von Filmen aber verzichtet. Verwiesen sei auch auf das unspezifischere Peggy D. McCordle: *Animals in Our Lives. Human-Animal Interaction in Family, Community, and Therapeutic Settings*. Baltimore: Paul H. Brooke 2011.

[9] Verwiesen sei auch auf *Tiere helfen heilen* (Schweiz 2007, Anette Frei Berthoud), eine Dokumentation aus dem Fundus von *NZZ Format*. Aus der Fülle der wissenschaftlichen Artikel sei stellvertretend nur auf Bente Berget / Øivind Ekeberg / Bjarne O Braastad: Animal-Assisted Therapy with Farm Animals for Persons with Psychiatric Disorders: Effects on Self-Efficacy, Coping Ability and Quality of Life, a Randomized Controlled Trial. In: *Clinical Practice and Epidemiology in Mental Health* 4,1, 2008, S. 1-7, sowie Andrea Schmitz [...]: Animal-Assisted Therapy at a University Centre for Palliative Medicine - A Qualitative Content Analysis of Patient Records. In: *BMC Palliative Care* 16,1, 2017, S.1-13, verwiesen.

[10] Erwähnt sei auch *A Dog's Purpose (Bailey – Ein Freund fürs Leben)*, USA 2017, Lasse Hallström) über einen Hund, der mehrfach in jeweils anderer Rasse wiedergeboren wird und am Ende zum Begleiter, Freund und Helfer eines alten Mannes wird, der den Hund schon als Kind adoptiert hatte.

[11] Thomas Koebner: Umberto D. In: *Tierfilm*. Hrsg. v. Ingo Lehmann u. Hans J. Wulff. Stuttgart: Reclam 2016, S. 41-454, hier S. 44. Das französische Remake des Films – *Un Homme et son Chien (Ein Mann und sein Hund)*; Frankreich 2009, Francis Huster) mit Jean-Paul Belmondo in der Rolle des alten Mannes erweist sich schnell als flaches Melodrama, verzichtet sowohl auf die sozialkritischen wie die existentialistischen Nebentöne, die de Sica in seinem Film anschlägt.

[12] Vgl. Ingo Lehmann / Hans J. Wulff: Die Anderen der belebten Welt: Notizen zum Tierfilm. In dem von den Autoren hrsgg. Band: *Tierfilm*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 7-22, hier S. 17f.

[13] Dass der Film auch als zynisches Zeugnis einer bedrückenden Verarmung der Sozialwelt der Porträtierten gelesen werden kann, als Dokument einer brutalen Kälte des Alltags ebenso wie einer Unfähigkeit der Figuren, sich in soziale Realitäten zu finden, sei nur am Rande angemerkt. Verwiesen sei hier auch das grotesk-satirische Mockumentary *Best in Show* (USA 2000, Christopher Guest) über eine Hunde-Schönheitsausstellung, an der fünf Protagonisten mit ihren Hunden teilnehmen. Erwähnt sei aber auch die romantische Komödie *Heavy Petting* (*Heavy Petting - Auf den Hund gekommen*, USA 2007, Marcel Sarmiento) über einen verliebten Coffeeshop-Besitzer, der sich über die Zuneigung zu dem Vierbeiner in Beziehung zu seiner Angebeteten zu bringen versucht – allerdings harmoniert er bald besser mit dem Hund als mit der Frau: ein Film, der mittels die Beziehung zum Tier die Bindungsfähigkeit seiner menschlichen Akteure auslotet. Verzeichnet sei auch der mittellange Film *Haustier Hund: Wahnsinn oder Liebe* (BRD 2018, Karin Rowold, Sugáara Sielaff) aus der NDR-Reihe *45 Min*, der die deutsche Hundekultur – Hundehotels, Hundetagesstätten, Hundesalons, Hundemode, veganes Hundefutter, sogar „Hunde-Wellness“ – aus der Perspektive des kameruner Anthropologen Flavien Ndonko darstellt, auf der Grenze zwischen Satire, Kopfschütteln und Beobachtung wandelnd.

In einer kleinen Nebenszene fundet sich schon in dem Heimatfilm *Die schöne Müllerin* (BRD 1954, Wolfgang Liebeneiner) eine Hunde-Leistungs- und -Schönheitsshow – motiviert durch eine reiche Mühlenbesitzerin, die deutlich als Vertreterin der Urbanität gegen andere Figuren abgesetzt ist.

[14] Jonathan Burt (in seinem: *Animals in Film*. London: Reaktion Books 2002, hier S. 31) spricht gelegentlich von „rhetorischen Tieren“ – „animals as metaphors, metonyms, textual creatures to be read like words, even animals that speak“ –, eine Redeweise, der ich mich nicht anschließen will: Die symbolischen und rhetorischen Funktionen von Tieren kommen ihnen im jeweils besonderen Text zu, wohnen ihnen selbst keinesfalls inne. Ebenso will ich Skepsis anmelden gegen die vor allem in psychoanalytischer Filmtheorie geäußerte Annahme, der Zuschauer trete in einen medial kontrollierten Zustand der „artificialen Regression“ ein, gestützt z.B. durch die mangelnde Ausdrucks- und Reflexionsfähigkeit von Kindern und Tieren; vgl. z.B. Helman, Alicija: The film viewer: An unknown entity. In: *Continuum: Journal of*

Media & Cultural Studies 2,2, 1989, S. 96-115. Dagegen gehe ich davon aus, dass die Interpretation von Figuren und Geschichten auf Reflexion gestützt ist, also gerade nicht regressiv, sondern reflexiv zustande kommt. Selbst die Feststellung des Kontrasts zwischen der Alzheimer-Erkrankung des Kommissarshelden, der zunehmend die Orientierung im Alltagshandeln verliert, und seiner trotzdem ungebrochen weiterbestehenden innigen Beziehung zu seinem Hund (in: *Sorgfägeln* [*Mankells Wallander: Abschied*], Schweden/BRD 2013, Lisa Ohlin) bedarf kognitiver Operationen; Trauer und Mitleid sind keine unvermittelten emotionalen Reaktionen, sondern bedürfen des Verständnisses der ganzen Handlungswelt des Protagonisten.

[15] Vgl. Gonick, Marnina: Indigenizing Girl Power: *The Whale Rider*, Decolonization, and the Project of Remembering. In: *Feminist Media Studies* 10,3, 2010, S. 305-319, über die Eroberung einer „neuen Femininität“ und deren Integrazion mit rassischer Zugehörigkeit, sowie De Souza, Pascale: Maoritanga in *Whale Rider* and *Once Were Warriors*: A Problematic Rebirth Through Female Leaders. In: *Studies in Australasian Cinema* 1,1, 2007, S. 15-27, über die mythische Erneuerung der Weiblichkeitsrollen in der Maori-Kultur.

[16] Nach dem bekannten Jugendbuch von Barry Hines: *A Kestrel for a Knave*. London: Penguin 1968 (dt.: *Und fing sich einen Falken*. Berlin: Volk und Welt 1973).

[17] Gerade der Kinderfilm hat mehrfach die Beziehung von Kindern zu Raubvögeln inszeniert; verwiesen sei auf *Der Sommer des Falken* (BRD 1987, Arend Agthe) über den Mord an einem zahmen Falken und der Rettung eines Falkengeleges, an *Goda Människor* (*Gute Menschen*, Schweden 1990, Stefan Jarl) über einen kleinen Jungen, der einen verletzten Falken pflegt, den er gefunden hat, den er am Ende in die Freiheit entlässt, oder an *Falkenjerte* (*Katja und der Falke*, Dänemark/Italien/BRD 1999, Lars Hesselholdt) über die Rettung und den Verlust eines Wanderfalken-Kükens.

[18] Vgl. hierzu: Hines, J. Dwight: *The Horse Whisperer* as Neoliberal Roadmap to the ‚New‘ American West. In: *Americana. The Journal of American Popular Culture* 14,1, 2015, URL: http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2015/hines.htm, sowie Brown, Timothy J.: Deconstructing the Dialectical Tensions in *The Horse Whisperer*: How Myths Represent

Competing Cultural Values. In: *The Journal of Popular Culture* 38,2, 2004, S. 274-295.

[19] Vgl. dazu eine ähnliche Analyse in Miller, William R.: Motivational Interviewing: IV. Some Parallels with Horse Whispering. In: *Behavioural and Cognitive Psychotherapy* 28,3, 2000, S. 285-292. Der in diesem Text zentrale Monty Roberts ist einer der bekanntesten US-Pferdeflüsterer, bekannt vor allem durch seine Behandlung traumatisierter Pferde; vgl. sein in 17 Sprachen übersetztes Buch *The Man Who Listens to Horses*. London: Arrow 1997 (zuerst 1996; dt.: *Der mit den Pferden spricht*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 1997). Roberts war allerdings wohl weder das Vorbild der von Robert Redford verkörperten Titelfigur des Films noch der Hauptfigur des Romans, den der Film adaptierte, auch wenn die Pferde-Therapie den von Roberts vorgeschlagenen Methoden äußerst ähnlich ist.

[20] Der Tod des geliebten Tieres ist mehrfach als tiefe Verletzung des Besitzers inszeniert worden; es sei nur erinnert an Alfred Hitchcocks *Marnie* (USA 1964), in dem die Szene die letzte Krise der Beziehung zwischen der traumatisierten Heldin und ihrem Mann auslöst und den langen Show-Down eröffnet. Tiertode sind aber auch in andere textuelle Funktionen eingebettet: Erinnert sei an Andrzej Wajdas *Lotna* (Polen 1959), in dem das Pferd, das zum Symbol der polnischen Gegenwehr gegen den deutschen Überfall 1939 geworden war, nach einem Unfall getötet werden musste – auch als symbolischer Mord das Ende der polnischen Selbständigkeit verkörpernd. Erinnert sei schließlich an den Western *Lonely Are the Brave* (*Einsam sind die Tapferen*, USA 1962, David Miller), in

dem der gejagte Held am Ende mit seinem Pferd verunglückt und gestellt wird; einer der Hilfssheriffs erschießt das Pferd, das die Flucht ermöglicht hatte. In allen diesen Beispielen geht es um einen symbolischen Überschuss, der im Tod des Tieres ablesbar wird. Gerade die umgekehrte symbolische Kraft spricht der Revolutionsfilm *Viva Zapata!* (USA 1952, Elia Kazan) an: Noch lange nach dem Tod des aufständischen Titelhelden gemahnt sein in den Bergen lebendes Pferd an das Versprechen von Freiheit, für das sein Reiter einst gestanden hatte.

[21] Natürlich ist auch diese Funktion älter – der Bauer mit der schönsten Kuh oder dem gesuchtesten Zuchtbullen genießt hohes Ansehen ebenso wie der Hundebesitzer, dessen Hund alle Kämpfe gewinnt. Aber hier stehen die Tiere fast immer im Zusammenhang mit ökonomischen Zwecken, die Tiere erfüllen. Eine Fortsetzung genießen diese Bedeutungszusammenhänge in der Praxis der „Tier-Schönheitswettbewerbe“; ein neueres Beispiel ist der Dokumentarfilm *Die schöne Christa* (BRD 2015, Antje Schneider, Carsten Waldbauer) über eine Kuh (bzw. deren Besitzer), die eine ganze Reihe von Preisen gewann. Ohne auf die Filme zu Leistungs- und Schönheitswettbewerben von Tieren näher einzugehen, sei auch auf die tragikomische Komödie *Best in Show* (USA 2000, Christopher Guest), die von Menschen erzählt, für die der Gewinn eines Preises bei einem Hunde-Schönheitswettbewerb das Wichtigste in ihrem Leben ist – der Film macht deutlich, dass derartige Veranstaltungen neben ökonomischen Effekten auch zur Selbsterhöhung der Hundebesitzer dienen.

Wolf, böser

Wolf: gemeingermanischer Tiername, von alt- und mittelhochdeutsch *wolf*, gotisch *wulfs*, altgriechisch *lykos*, lateinisch *lupus*; böse: von althochdeutsch *bosi*, mittelhochdeutsch *böse*, *boese* für übel, gering, nichtig, wertlos, schwach.

Die erste Figur, die einem in den Sinn gerät, wenn man das Stichwort „böser Wolf“ vorgesetzt bekommt, ist der Märchenwolf aus *Rotkäppchen*, der sich dem Kind im Gewand der schon verschlungenen Großmutter zeigt, um so auch das kleine Mädchen zu übertölpeln und zu fressen. Und wenn man weiter nachfragt, fällt einem bestimmt auch die Geschichte vom *Wolf und den sieben Geißlein* ein, in der der Wolf als Mutter verkleidet sechs der Geißenkinder auffrisst, von der Mahlzeit ermüdet einschläft, geöffnet und mit Steinen gefüllt wird und schließlich im Brunnen ersäuft – auch hier ist der Wolf ein Verkleider und Rosstäuscher, der seine Masken dazu anlegt, um sich die Getäuschten einzuverleiben. Man könnte geneigt sein, aufgrund der allzu sehr verknüpften Beschreibungen den Wolf für einen tierischen Trickbetrüger zu halten, einen böserartigen Täuscher und hinterlistigen Menschen- und Ziegenfresser.

Ist der Wolf gefährlich? Bräuchte er sich dann zu verkleiden? Sowohl *Rotkäppchen* wie auch *Der Wolf und den sieben Geißlein* entstammen dem Korpus der Gebrüder-Grimm-Märchen. Offensichtlich ist die Gefährlichkeit des Wolfs zurückgenommen, er kann nicht auf brachiale Gewalt im Überfall auf seine Opfer reduziert werden. Das ist in der Fabel vom *Hirtenjungen und dem Wolf* (auch bekannt als *Der Schäfer und der Wolf*), die Äsop zugeschrieben wird, anders: Hier ruft ein Junge nach der Hilfe der Dorfbewohner, als er „Wolf!“ brüllt – dabei hatte er gar keinen gesehen. Als er später tatsächlich einem Wolf gegenübersteht, nehmen die Dorfbewohner die Hilferufe nicht mehr ernst und der Wolf frisst die ganze Herde (und in manchen Versionen auch den Jungen).

Geschichten vom „bösen Wolf“ spielen mit einer *Ambivalenz der Wolfsfigur*, die ihr wohl schon seit der Antike innewohnt: Einerseits ist er für Mensch und Haustier ein gefährliches Raubtier; und andererseits ist er in anderen Geschichten ein Symbol der Fürsorge, der Mütterlichkeit, des Mutes und der Stärke. Romulus und Remus wurden von einer Wölfin (der *mamma lupa*, auch bezeichnet als: *lupa romana* / Kapitolinische Wölfin) gesäugt und aufgezogen, als sie in einem Weidenkorb ausgesetzt und eigentlich zum Tode verurteilt waren. Noch Mowgli in Rudyard Kiplings *The Jungle Book* wurde von Wölfen (unter Führung der Wölfin Raksha) adoptiert und zusammen mit anderen jungen Wölfen aufgezogen. Nicht die Biologie oder die Ethologie des Wolfs als Tier unterliegt offensichtlich der Vielfalt der Symbolisierung und Allegorisierungen des Wolfs als Figur der Illumination, der Imagination und der Kultur, sondern es sind Prozesse der Interpretation und der kulturellen Aneignung. Der reale Wolf ist eine Gattung, die über die gesamte nördliche Hemisphäre verbreitet ist, so dass es nicht wunder nimmt, dass er in ganz unterschiedlichen Kulturen und Sprachen seine Geschichten gefunden hat, die oft weit in die Zeit zurückreichen.

Um so wichtiger ist es, über die Bedeutungen und Funktionen nachzudenken, die der Figur zugeschrieben wurden. Der Wolf in *Rotkäppchen* ist nicht gemünzt auf die Gefährlichkeit des Tiers, sondern ist tiergewordene *Metapher* für einen Hinterlistigen, der seine wahren Absichten verbirgt. Die Rede vom „Wolf im Schafspelz“ entstammt der Bibel; „Hütet euch aber vor den

falschen Propheten, die in Schafskleidern zu euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe“ (Mt 7,15), heißt es dort in einer Rede Jesu. Mit dem biologischen Wolf hat das nichts mehr zu tun – es sei denn, man will den Nachsatz lesen als Hinweis auf die tatsächliche Gefährlichkeit der realen Wölfe. Würde man dieser semiotischen Drehung folgen wollen, sind auch die Grimm'schen Wolfsfiguren rückklammerbar an ein Bild des Wolfs als einer gefahrbringenden Entität der nichtfiktionalen Realität. Aber sie wird ganz in das narrative Universum der *psychologischen Warnmärchen* eingebunden – in den klaren Gegensätzen von Gut + Böse werden die Wölfe zu Inkarnationen des Bösen und sind (der moralischen Logik der Märchen folgend) zum Misserfolg und sogar zum Tode verurteilt.

Ein anderer Blick öffnet sich, wenn man nach tiefenpsychologischen Bedeutungsschichten fragt. Der Zusammenhang mit der Geschichte des bürgerlichen Trieblebens, mit der Domestizierung und Kontrolle der Sexualität insbesondere drängt sich auf, und dass gerade die Grimm'schen Wolfsgestalten die Unschuld junger Mädchen und der Kinder im allgemeinen bedrohen, schließt einen historischen Tiefensinn auf, der sich gegen eine Verallgemeinerung der Stereotypen des bösen Wolfs sperrt: Der Charakter des Warnmärchens bleibt erhalten, doch wandelt es sich unter der Hand in eine Art von *Symboltheater*. Nun geht es in *Rotkäppchen* um die Vergewaltigung junger Mädchen, die rote Kappe des Mädchens symbolisiert die mit der Pubertät einsetzenden Menstruationsblutungen, der Wolf steht allgemein für die sexuellen Absichten der Männer. Bereits in Charles Perraults Version des Märchens (*Le petit chaperon rouge*, 1697), in der der Wolf ein galanter Triebtäter ist, ist die sexuelle Bedeutung viel offener gefasst – der Verweis auf „charmante, ruhige, höfliche, bescheidene, gefällige“ Männer, die auf „herzliche Art jungen Frauen zu Hause und auf der Straße hinterherlaufen“, wird explizit ausgesprochen – gerade sie erweisen sich oft als die gefährlichsten ihrer Art. Neil Jordans Film *The Company of Wolves* (Großbritannien 1984) erzählt die Rotkäppchen-Geschichte in einer freudianisch gewendeten Form neu – eine Dreizehnjährige erträumt sich eine Märchenwelt, die von Wölfen bewohnt wird, u.a. weil ihre Großmutter ihr unheimliche Geschichten vom (Wer-)Wolf im Manne erzählt; erst als sie im Traum einen Jäger trifft, kann sie dem undurchdringlichen Geflecht von Ängsten, Sehnsüchten und sexuellen Bedürfnissen entkommen. Hier steht der Wolf nur noch als Projektion oder Imagination der angstbesetzten und von der Großmutter nur verstärkten Selbstfindungs-Phantasien der jungen Frau, nicht mehr als objektivierter Akteur der erwachenden Sexualität der Heldin.

Natürlich finden sich zahlreiche Wölfe nicht nur in der Literatur (und später im Film). Die Affinität zum Bösen war ihnen schon in der Antike abzulesen. Hekate – eine griechische Göttin, die bekannt für Hexerei war – war stets in Begleitung dreier namenloser Wölfe unterwegs. Affinität zum Bösen? Oder doch vielmehr zum Ungezügelden, zum Außergesellschaftlichen, zum Unkontrollierten? Hekate trug nicht nur Waffen, sondern entblößte des öfteren ihre Brüste (ein klarer Einsatz des Körperlichen als symbolische Waffe, wie Hans-Peter Duerr in seiner Studie *Obszönität und Gewalt* anmerkt). Ein anderes Indiz ist die Beobachtung, dass Wölfe in zahlreichen Erfahrungsberichten sowie in slawischen, nordgermanischen, sibirischen und indianischen Märchen als *Schwelkenfiguren* auftreten, wenn man unter Drogeneinfluss, in Ekstase oder Meditation in „andere Realitäten“ übertritt. Es scheint dass der Wolf eine Art Wächter darstellt, der das Reale und das Normale vom Imaginären trennt, das Zivilisierte gegen die Welt der ungezähmten Natur abschirmt. Die Anderswelt: das ist die Welt der Geister und Schimären, der Schatten der Verstorbenen und der Furchtgestalten des Traums – Hekate war ihre Anführerin. Ist dann das

Bild des „einsamen Wolfs“ diejenige eines Tiers, das sein Rudel verloren hat, oder die existenzielle Vision eines Wesens, das keiner Realität mehr zugehört?

Hinterlässt die Figur der Hekate also eine zivilisationsgeschichtlich-mythologische Spur, der auch die beiden Wölfe Geri und Freki (nord.: „der Gierige“ und „der Gefräßige“) zugerechnet werden können, die als ständige Begleiter des Gottes Odin alle Speisen verschlangen, die ihrem Herrn in Walhall angeboten wurden, so dass dieser sich ausschließlich von Met ernähren und in einem Dauerzustand des Berauschtseins verharren musste?

Auf den Charakter der Schwellenfigur verweist auch die historisch-anthropologische Forschung. Die These ist, dass von den Anfängen der Zivilisation an der Wolf eine *Symbolfigur* und *mythische Gestalt* für eine unwirtliche, geheimnisvolle und unheimliche, vermeintlich lebens- und menschenfeindliche Wildnis außerhalb der menschlichen Siedlungsgebiete gewesen sei. Das Außerzivilisatorische nistet auch in der Gesellschaft selbst – Raub, Mord, Inzest, Verwandtenmord, Zauberei und Hexerei, die *delicta capitalia*, wurden oft als „wölfische Delikte“ bezeichnet. Selbst die Gestalt des Schwerstverbrechers wurde mit der des Wolfs in Verbindung gebracht, wenn ihm etwa ein Wolfskopf oder gar die Fähigkeit, sich zur Gänze in einen reißerischen Wolf verwandeln zu können, angedichtet wurden (hier hat wohl die Fantasy-Figur des *Werwolfs* ihren mythenhistorischen Ursprung).

Der böse Wolf ist in diesen Deutungen ein Symbol eines zivilisatorisch verdrängten Wilden, Ungezügelter, Selbstgewissen, zugleich eine dem Kulturellen entgegenstehende Einheit von Ich, Natur und Umwelt, die sich oft als Böses entpuppt. Aber es ist auch ein zivilisationskritischer Impuls spürbar, der die Entfremdungen des bürgerlichen Subjekts aufhebt und es zurückversetzt in einen ursprünglicheren Modus der Selbstgewissheit. Gerade neuere Filme akzentuieren diese so anderen Sinnhorizonte des Wölfischen, sie werden reflexiv, interpretieren die Figur neu. In Mike Nichols' romantischem Horrorfilm *Wolf* (USA 1994) wird ein unscheinbarer und resignierter Buchhalter von einem Werwolf gebissen und beginnt, sich langsam zum lykanthropischen Wesen zu wandeln; er braucht keine Brille mehr, setzt sich auf der Arbeit zur Wehr, entdeckt seine bereits verloren geglaubte Sexualität wieder. Am Ende schlägt er sich, nun endgültig zum Wolf gewandelt, mit seiner ebenfalls wolfgewordenen Geliebten ins Unterholz, verschwindet aus der menschlich-kulturellen Lebenswelt. Viel düsterer ist Michael Wadleighs Horrorthriller *Wolfen* (USA 1981), der von einer Gruppe von Indianern erzählt, die sich in spirituellen Riten in Tiergestalten verwandeln können, weil sie einem uralten Wolfskult anhängen, in dem sie zur Inkarnation indianischer Geister werden, die nach dem Vorbild der Tiere das Land der Urahnen gegen seine Zerstörung zu verteidigen versuchen. Auch hier stehen die Wölfe der Natur wie Identität verschlingende Macht der kapitalistischen Welt radikal entgegen.

Das Böse des „bösen Wolfs“ lässt sich so nur kartieren, wenn man das Zivilisatorische mitdenkt – sei es, dass es für die Gefahren steht, denen man (vor allem als Mädchen) begegnen kann, sei es, dass es die Taten und Erfahrungen markiert, die das Subjekt aus den Sicherheiten des gesellschaftlichen Lebens hinausschleudern, sei es, dass es eine Utopie des Wiedererlangens eines nicht-entfremdeten Lebens ist. Der böse Wolf bleibt in allen diesen Lesarten eine Grenzfigur, die die Demarkationen zwischen Kultur und Natur kreuzt – zum Schaden und zur Beschämung dessen, was als „Kultur“ gilt.

Weiterführende Literatur:

Anhalt, Utz: *Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. Von Wolfsmenschen und Werwölfen*. Schwarzenbek: Cadmos 2013.

Hiltmann, Heiko: ‚Guter Wolf – böser Wolf‘. Die Ambivalenz norröner Wolfsbilder und ihrer persönlichkeitsstiftenden Funktion im europäischen Vergleich. In: *Animalia in fabula. Interdisziplinäre Gedanken über das Tier in der Sprache, Literatur und Kultur*. Hrsg. v. Miorita Ulrich u. Dina de Rentii. Bamberg: University of Bamberg Press 2014, S. 143-174 (Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 14).

Langwald, Dagmar: *Faszination Wolf. Erlebnisse, Geschichten und Sagen aus aller Welt*. Graz: Sammler 2003.

Mangelsdorf, Marion: *Wolfsprojektionen: wer säugt wen? Von der Ankunft der Wölfe in der Technoscience*. Bielefeld: Transcript 2007 (Science Studies.).

Radinger, Elli H. (Hrsg.): *Mythos Wolf. Der Wolf in Sagen und Geschichten*. Berlin: Ed. Tieger im Autorenhaus- Verlag 2013.

Robish, S.K.: *Wolves and the Wolf Myth in American Literature*. Reno: University of Nevada Press 2009.

Steiger, Brad: *The Werewolf Book. The Encyclopedia of Shape-Shifting Beings*. Detroit [...]: Visible Ink Press 1999.