

Filmgenres

Herausgegeben von Thomas Koebner

Abenteuerfilm
Animationsfilm
Fantasy- und Märchenfilm
Film noir
Heimatfilm international
Historien- und Kostümfilm
Horrorfilm
Kinder- und Jugendfilm
Komödie
Kriegsfilm
Kriminalfilm
Melodram und Liebeskomödie
Musical- und Tanzfilm
Science Fiction
Sportfilm
Thriller
Tierfilm
Western

Reclam

Filmgenres

Tierfilm

Herausgegeben von Ingo Lehmann
und Hans J. Wulff

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19417

Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Umschlagabbildung: Szenefoto aus *Gorillas im Nebel*
von Michael Apted

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2016

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-019417-1

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

Einleitung: Die Anderen der belebten Welt –
Notizen zum Tierfilm 7

Lustige Burschen 23

Heimweh 33

Das Blut der Tiere 41

Umberto D. 45

Die Wüste lebt 51

Aufstand der Tiere 56

Ein Hundeleben 56

Fury 65

Die schweigende Welt 71

Der Hund, der »Herr Bozzi« hieß 77

Herrscher des Urwalds 81

Serengeti darf nicht sterben 86

Lotna 92

Galapagos – Trauminsel im Pazifik 97

Flipper 102

Polizeihund Muchtar 106

Zum Beispiel Balthasar 110

Das Dschungelbuch 114

Kes 119

Black Beauty – Auf der Suche nach dem Glück 124

Willard 132

Fressen und gefressen werden 138

Die lustige Welt der Tiere 145

Primate – Herrentiere 149

Weißer Bim, Schwarzohr (DDR) / Weißer Bim,
schwarzes Ohr (BRD) 155

Der weiße Büffel	159
Der elektrische Reiter	164
Weißer Bestie / Der weiße Hund von Beverly Hills	168
Max Mon Amour	173
Gorillas im Nebel	177
Der Bär	184
Free Willy – Ruf der Freiheit	190
Tierische Liebe	195
Mikrokosmos – Das Volk der Gräser	200
Chicken Run	205
Nomaden der Lüfte – Das Geheimnis der Zugvögel	210
Die Geschichte vom weinenden Kamel	214
Goat Walker – Der Weg der Ziege	219
Darwins Alptraum / Darwin's Nightmare	224
Grizzly Man	230
Die Reise der Pinguine	239
37 Arten ein Schaf zu nutzen	243
Ratatouille	250
Der Bär ist los! Die Geschichte von Bruno	255
Sweetgrass	259
Vier Leben	265
Unser Leben	270
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	275

Einleitung:

Die Anderen der belebten Welt – Notizen zum Tierfilm

Die Frage des Genres: *Tierfilme* oder *Filme mit Tieren*?

Angesichts der Diversität und Heterogenität der Filmographie, ihres gewaltigen Umfangs und der so unterschiedlichen Zugänge zum Umgang mit dem Tier als Teil der erzählten oder dargestellten Welt lässt sich nur schwer von einem eigenen Genre *Tierfilm* sprechen – man hat es eher mit einem Feld von Gattungen und Motiven, spezifischen Themen und Figuren zu tun, die einzig die Tatsache gemeinsam haben, dass sie alle das *Animalische* thematisieren und dramatisieren. »Tierfilm« – das ist entweder eine spezifische Gruppe von *Dokumentarfilmen*, deren Thema eindeutig die Beobachtung von Tieren ist, seien sie eher wissenschaftlich-analytisch, beobachtend-distanziert oder staunend-euphorisch orientiert. Oder es ist eine alltags-sprachliche Bezeichnung von Filmen mit tierischen Protagonisten, in denen die Tiere selbst für die Entwicklung der Handlung wichtige Impulse geben. Unklar bleiben die Ränder des Feldes dennoch – wer würde *The Birds* (USA 1963, Alfred Hitchcock) als »Tierfilm« bezeichnen? Als »Film mit Tieren« sicherlich; doch macht dieses noch keinen »Tierfilm« aus.

Natur oder Kultur?

Eine Zivilisationsgeschichte des Tieres als Teil der menschlichen Kultur muss sicherlich auch eine Geschichte der Repräsentation von Tieren umfassen. Angefangen bei magischen Darstellungen in den Höhlenzeichnungen bis hin zu Ausstellungsformaten wie den barocken Menagerien und den bürgerlichen Zoos ist damit mittelbar auch immer eine Reflexion der Beziehungen des Kulturellen zum Wild-Natürlichen verbunden. Es war John Bergers These, dass es sich lohne, Tiere anzuschauen, weil die Präsenz von Tieren in literarischen Beschreibungen und photographischen Darstellungen, der Ausstellung von Tieren in Zoos und ihrer Nachbildung als Kinderspielzeuge unmittelbar mit einer wachsenden Entfremdung des Menschen von der Natur korrespondiere. Es scheint nötig zu sein, weiter auszuholen und das Tier nicht als natürliche Tatsache, sondern als Gegenstand und Objekt der Kultur anzusehen. Das Tier mag unabhängig von menschlichem Wissen und Kommunikation leben. Aber als Gegenstand, den man überhaupt wissen, erkennen und behandeln kann, ist es notwendig ein »gewusstes Tier«, ein Träger von Bedeutungen aller Art. Das Tier ist Teil menschlicher Kultur, ob es domestiziert ist oder nicht. Wenn es hier darum geht, eine *Dramaturgie* oder gar eine *Poetik* der Tiere im Film auszuloten, dann ist es nötig, selbst die Gegenüberstellung von Natur und Kultur als kulturelle Tatsache und nicht als naturgegeben anzusehen. Der Modellierung von Tieren unterliegt immer ein Entwurf von Welt aus der dominanten Perspektive des *homo sapiens* (als Utopie, als regressiver, eskapistischer oder idealisierter Handlungsraum usw.).

So stabil manche der Bedeutungen zu sein scheinen, die Tiere mit sich tragen, so sehr ist der historische Kontext (sowohl in seinen praktischen, narrativen wie diskursiven Ausprägungen) natürlich nicht stillstehend, sondern stets in Veränderung begriffen. Tatsächlich sind es eine ganze Reihe von kulturellen Horizonten, die das Tier definieren – Kontexte des Wissens (der Biss einer Schlange kann giftig sein!), der Praxis (mein Hund bewacht die Kinder zuverlässig!), der Geschichten, in denen sie auftreten (der Wolf frisst die Großmutter!). Sie sind mit affektiven Urteilen belegt (Storchenpaare bleiben ein Leben lang zusammen!), dienen der eigenen sozialen Charakterisierung (wie zahme Ratten ein Ausstattungsobjekt der Punks waren) oder der Sicherung des Überlebens (Hühner legen Eier, Kühe geben Milch!). Manche sind mit Charaktereigenschaften belegt (wie die Bären mit Gemütlichkeit und die Wölfe mit unzählbarer Gefährlichkeit assoziiert sind), andere werden kultisch verehrt und behandelt (wie die Kühe in Indien). Jedes Tier trägt eine Bedeutungsgeschichte mit sich.

Natürlich – Tiere sind *Teil der (kulturellen und natürlichen) Umwelt*. Sie sind eingebunden in die dargestellte soziale Realität, übernehmen die dort üblichen Positionen und Aufgaben. Kutschpferde sind Kutschpferde und ziehen Wagen und Kutschen, Wachhunde bewachen den Hof oder das Fabrikgelände, Hühner legen Eier und Kühe geben Milch. Tiere treten aber auch in den Zusammenhang ihrer *Bedeutungsgeschichte* ein. Tiere sind wohl seit Anbeginn der Zivilisation nicht allein als Teil der nicht-menschlichen Natur wahrgenommen worden, sondern wurden beschrieben in Kategorien der menschlichen Charakter-, Emotions- und Handlungsbeschreibung (sie werden *anthropomor-*

phisiert), ebenso wie Elemente des Animalischen auf menschliches Verhalten übertragen wurden (als eine Form der *Zoomorphisierung*). Die eine Gruppe der Lebewesen bildet einen Schatz von Bildern für den anderen. Der Hund ist treu, und man kann sich wie ein Löwe für seine Kinder einsetzen.

Manche Tiere wurden interpretiert in *Mythen und Sagen*. Andere wurden zu *symbolischen Figuren* überhöht, weil sie zu Verkörperungen nationaler Geschichte, in der Geschichte von Aufständen und Ähnlichem wurden. Wieder andere sind Träger von *Charakter-Bedeutungen*, die ihrerseits wieder die Begegnung der Menschen mit den Tieren regulieren. Der Schäferhund steht für Treue und Pflichtbewusstsein. Diejenigen, die sich mit Tier-Objekten umgeben, machen sich für andere lesbar. Hitler hatte einen Schäferhund und keinen Dackel oder Pudel. Tiere gehören in diesem Sinne zu den »bedeutsamen Objekten« einer Kultur.

Ganze *Gattungen des Erzählens* (insbesondere Fabeln, aber auch Märchen) tragen ihre Geschichten vor, indem sie Tiere als Handelnde – und als allegorische Inkorporationen von moralischen Werten – einsetzen. Ob sie soziale Solidarität demonstrieren (wie die Bremer Stadtmusikanten), ob sie als magische Helfer der menschlichen Figuren auftreten (wie der Goldesel), ist von Fall zu Fall unterschiedlich. Die Verknüpfung von tierischen Figuren und menschlichen Werten findet sich in zahllosen narrativen Spielformen – Tiere treten als Helfer, Beschützer, Bewacher oder Retter auf, sie illustrieren Arten, wie Menschen miteinander umgehen, können sogar ideologische Positionen oder Haltungen anzeigen.

Manche Tiere sind vollends *imaginär*, treten aus dem so fundamental erscheinenden Realitätsverhältnis ihrer filmischen Darstellung heraus. Imaginäre Tiere sind entweder ausgestorben (wie die Dinosaurier) oder erfunden (wie die Drachen und die Einhörner); und manche sind Mischwesen zwischen Mensch und Tier wie die Gestaltwandler, verzauberte Wesen, Nixen und ähnliche Figuren. Manche kommen aus der Tiefsee oder finden sich in den weißen Regionen der Erde (von King Kong bis zu Godzilla). Auch die *Mutanten* (wie riesige Spinnen, aggressive Bienen und Vögel) sind Spielformen realer Tiere, treten in Filmen meist als Antagonisten der menschlichen Helden auf und führen manchmal gar zu katastrophalen Konfrontationen der Zivilisation mit einer wildgewordenen Natur.

Tiere als Protagonisten

Filme und Serien mit *Tieren als Darstellern* haben sich an der Kinokasse und im Fernsehen immer bewährt. Die Tiere treten dabei durchaus als Protagonisten auf – und es bedarf der Dressur, des Kontextes und der Montage, um ihnen jene mimischen Äußerungen zu entlocken, die die Illusion einer darstellerischen Leistung ergeben. Tiere sind keine Schauspieler, sondern reagieren real. Die Doppelung von Schauspieler und Figur entfällt. Man liest diese These in der Literatur. Doch ist sie haltbar? Geht der Zuschauer wirklich davon aus, Lassie sei Lassie? Oder bricht sich nicht gerade in solchen Momenten, wo der Hund sich besonders geschickt verhält, das Bewusstsein Bahn, dass der Hund aufwendig dressiert wurde und dass es vielleicht vieler Versu-

che bedurfte, bis die Szene tatsächlich im Kasten war? Gehört die dem Film vorgängige *Dressur* des Tieres nicht auch zum Wissen des Zuschauers, und nimmt er die Rolle, die ein Tier spielt, nicht auch als Ergebnis von Training wahr? Können die Tiere auch noch sprechen (wie das Schweinchen Babe oder Mr. Ed, das intelligente sprechende Serienpferd), wird der doppelte Boden der Figurenwahrnehmung noch bedeutsamer, basiert diese doch auf einer fundamentalen ästhetischen Distanz der Erzählung zum Zuschauer. Gerade dann, wenn als gefährlich geltende Tiere spielerisch mit menschlichen Figuren umgehen (wie etwa in den Filmen Harry Piels), tritt zirkensische Schaulust zur Betrachtung der Handlung hinzu und erregt Bewunderung ob der Furchtlosigkeit des Akteurs und ob der Sicherheit der Dressur. Es sind natürlich ganz besonders die Begegnungen mit den gefährlichen Tieren, mit Wölfen und Tigern, Bären und Löwen, die jene reflexive Aufmerksamkeit auf sich ziehen, zeigen sie doch das Unmögliche (und auch die Macht des Menschen, sich die eigentlich so gefährliche Natur zu unterwerfen).

Die Überlegung lässt sich durchaus verallgemeinern, weil den Dressurszenen aufgrund der Perfektion der Darbietung ein eigener *Schauwert* zukommt, der nicht aus der Geschichte gespeist wird, sondern aus der Tatsache der Mensch-Tier-Koordination selbst. Paradoxerweise sind auch jene Begegnungen zwischen Mensch und Tier, die nicht auf Dressur beruhen, sondern aus Konfrontation und Jagd, ihrerseits unter Umständen spektakuläre Szenen – wenn man etwa an Howard Hawks' Tierfängerfilm *Hatari!* (USA 1962) denkt.

Man mag sich durch die Aufnahmen tierischer Formatio-

nen an die Inszenierungsstrategien des Revuefilms erinnert fühlen (so dass einem derartige Aufnahmen als Ausdruck höchster Formen der Ordnung in der belebten Welt erscheinen können). Doch sollte man dabei nicht übersehen, dass manchmal eine ganz andere Anmutung regiert – ursprünglich friedliche Tiere, die zu Naturgewalten oder gar -katastrophen werden. Solche Szenarien gebieten Ehrfurcht und Demut und werden entsprechend inszeniert, um ein Moment archaischen Staunens zu provozieren. Auf der anderen Seite schwingt aber als domestizierender Subtext immer mit, dass es sich um Ausbrüche einer – am Ende vom Menschen doch beherrschten – gewalttätigen Natur handelt und dass die Geschichte davon handeln wird, dass wieder Ruhe einkehrt. Wenn sich Tausende von Rindern zu einer Stampede formieren, dann gemahnt der Fluss der Rinderrücken – verstärkt durch den Staub, den die Masse an Tieren aufwirbelt – an die Gestalt von Sturzbächen, an hochwasserführende Gebirgsbäche, die mit Schlamm überreich gesättigt sind.

Aus friedlicher wird gefährliche Natur: Das Thema der Unterwerfung und Kontrolle der Natur, in Sonderheit der Tiere, ist ein verdecktes Tiefenthema auch vieler Filme, in denen Tiere eine eher marginale Rolle spielen. Im Tierhorror, in manchen Filmen über die Mutation von Tieren, aber auch in so geheimnisvollen Veränderungen des tierischen Sozialverhaltens wie in Alfred Hitchcocks *The Birds*, kommt es zum Umschlag, der Frieden zwischen Mensch und Tier zerbricht und es kommt zum Regress in einen primordialen Zustand, als der Mensch selbst noch zu den Tieren gehörte. Will man diesem Gedanken folgen, sind die Tiere, mit denen wir es heute zu tun haben, »Tiere der

Zivilisation«; selbst das Wissen um ihre Gefährlichkeit (mit den daraus folgenden handlungspraktischen Konsequenzen) kennzeichnet sie als Tiere in einem »nachnatürlichen Zustand«; der Mensch steht nun den Tieren gegenüber, er beherrscht und benutzt sie. Dem geht eine Welt vorzivilisierter Beziehungen zwischen den Gattungen voraus, in der der Kampf ums Überleben von Gleichberechtigten ausgefochten wurde (und manche Vorzeit-Filme thematisieren dieses veränderte Naturverständnis). Selbst die im 18. Jahrhundert entstehende Diskussion über Tierrechte basiert darauf, dass der Mensch (resp. die damit betrauten Institutionen) derjenige ist, der auch Tieren Rechtsansprüche einräumen kann – sie können es nicht selbst, sondern ihre Rechte müssen ihnen attribuiert werden.

Manche Tiere zählen zu den nicht dressierbaren Gattungen – Krokodile, Piranhas und Haie, Schlangen und Ähnliches mehr. Sie signalisieren unzählbare Gefahr, archaische Auseinandersetzung um Leben und Tod. Dass sie in der riesigen Menge der Tierhorror-Filme gehäuft auftreten, zeigt, wie die Konfrontation zwischen Zivilisation und Natur mit der Inszenierung von Ängsten einhergeht – weil die Beziehung immer unsicher bleibt, auch wenn die Geschichten fast immer vom Sieg der Menschen über die Gefahrentiere erzählen.

Der tierische Charakter

Es gehört zur Konstitution von Tieren als Figuren oder gar Protagonisten der Handlung, dass ihnen von der Geschichte eine Intentionalität des Verhaltens zugewiesen wird.

Aus Verhalten wird Handeln. Wenn ein Mann ein Schwertwal-Weibchen zu fangen versucht und es dabei tödlich verletzt, wenn das Männchen – begleitet von den Kindern des Familienschwarms – die Leiche an den Strand des Ortes bringt, an dem das Boot des Mannes liegt, wenn es daraufhin beginnt, Boote zu zerstören und die Besatzung des Bootes zu töten, um am Ende auf hoher See in einem finalen Kampf den Mann umzubringen – dann haben wir es mit einer Rache-Geschichte zu tun. Der Wal handelt nach einem Plan, inszeniert seine Rache in einer Kette sich steigender und in einer Katastrophe endender Aktionen (also in einem dramatischen Muster). Eine derartige Geschichte stattet den Wal-Protagonisten mit einem Willen aus, mit einem Gedächtnis und der Fähigkeit zu sozialer Bindung, mit dem Gefühl und der Kundgabe von Trauer, mit der Fähigkeit zur Planung komplexer Handlungsabläufe, gar mit einem Gespür für dramatische Inszenierung.

Gleichwohl muss eine tiefe Differenz erhalten bleiben: Tiere mögen sich so verhalten, dass man ihnen Ausdrucksverhalten und Affektivität zuordnen kann. Aber sie sind weder moralisch ansprechbar noch schuldfähig, sie sind weder der Scham noch der Niedertracht fähig, und sie sind unempfänglich für alles Ästhetische. Zudem sie sind wohl auch nicht dazu in der Lage, Handlungsdilemmata oder gar *double binds* (also Situationen mit einander unmittelbar widersprechenden Verhaltensaufforderungen) zu erzeugen oder zu ertragen. Als dramatische Figur muss das Tier ein Mängelwesen bleiben (außer in der Animation, aber das ist ein anderes Thema).

Das Paradox, dass die Tierfiguren zugleich als der Moral unfähige Wesen und als Verantwortung tragende Figuren

inszeniert sind, herrscht in den meisten Tierfilmen vor – und führt in ein poetologisches Dilemma, das sich dann aber an der Evolutionstheorie aufzulösen scheint. So generiert sich Empathie gegenüber dem tierischen Akteur in vielen Filmen gerade aus dem unbeirrbar und vermeintlich tief moralisch geleiteten Handeln der Titelfiguren, das witzigerweise aber an Triebverhalten rückgebunden ist. Darauf wird in den Filmen oft genug verwiesen – das tierische Handeln erhält im Grunde den Status der Unantastbarkeit. Gerade der triebhafte Reflex, sein Territorium zu verteidigen, seine Familie zu schützen, seinen Hunger zu stillen etc., ist die Basis für die Regulation menschlicher Verhaltensweisen im Gesellschaftsvertrag, demnach Basis der Gesetzgebung im Zeichen der Egalität jedes Einzelnen in einer Demokratie. Man könnte das Pferd (!) hier von hinten aufzäumen und von einer Zurschaustellung des Grundrechtekatalogs im Gewand der tierischen Protagonisten sprechen, indem auf die augenfällige Spiegelbildlichkeit sozialen Handelns von Tieren und Menschen, auch in der Grundlegung menschlicher Gemeinschaften, Bezug genommen wird (eine argumentative Figur, die gerade im »Öko-Thriller« den Respekt vor dem Lebewesen *per se* einfordert). Das Spannungsfeld, in dem sich solche Filme bewegen, wird von (mindestens) zwei Polen begrenzt: der Sehnsucht nach einer simplen, natürlichen Ordnung, die unbeirrbar und gerecht daherkommt; und zum zweiten von dem gerade entgegengesetzten Konzept einer rein triebgesteuerten Natur, die rücksichtslos, ohne Verstand und Reflexionsfähigkeit außerhalb einer ethischen Verhaltenskontrolle operiert.

Gelingt die Transformation des Tiers zur dramatischen

Figur in jenem umfassenden Sinne, dass es in die Verhaltenskodizes menschlichen Handelns eingebunden erscheint, ist nur noch der Körper des Akteurs ein Hinweis auf seine tierische Natur. Was bleibt, ist das Erscheinungsbild eines grundsätzlich Anderen, eines Wesens, das sich durch seine Beweglichkeit, seinen Körper und seine aktive Interaktion mit der Umwelt fundamental vom Menschen unterscheidet, dem aber zugleich Charakteristiken der menschlichen Person (wie Gedächtnis oder Fähigkeit zu moralischem Handeln) zugeschrieben werden.

Die *Ähnlichkeit von Kindern und Tieren* ist unverkennbar – und beeinflusst auch die Haltung, in der Zuschauer am Handlungsgeschehen teilnehmen. Bellour spricht gelegentlich vom *Regress* menschlicher Figuren in die Verhaltensformen von Tieren, wenn sie wie in Howard Hawks' *Monkey Business* (USA 1952) künstlich in pubertäre oder vorpubertäre Altersstufen zurückverwandelt werden. Das Argument lässt sich durchaus verallgemeinern, wenn man eine tiefe Verwandtschaft kindlicher und animalischer Verhaltensweisen annimmt. Beide kennen keine zweckrationalen Verhaltensziele wie Erwachsene – sie leisten keine Imagearbeit, verfolgen keine langfristigen Ziele (wie zum Beispiel 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. Menschen können Tieren gegenüber Schuld tragen, nicht umgekehrt.

Gleichwohl muss differenziert werden. Während das kleine Kind dem Tier noch sehr ähnlich ist, wächst das älter

werdende Kind zunehmend in die Rolle des Erwachsenen hinein. Es lernt, dass das Übernehmen von Verantwortung eine Rudimentärform des Mensch-Seins und eine fundamentale Haltung gegenüber der Welt ist (soll sagen, dass ein Kind, das sich schützend und sorgend um Tiere kümmert, eine elementare Reduktform des »ethischen Subjekts« ist). Besonders die Märchen, Fabeln und Parabeln der Kinderliteratur haben diesen Umgang mit Tierfiguren in anderer Form vorweggenommen, manchmal dienten diese Texte auch als direkte Vorlagen der filmischen Adaption.

Vor allem im Kinder- und Jugendfilm findet sich darum auch eine enge Verwebung der Beziehung zum Tier mit eigener Identitätsarbeit. Derartige Geschichten platzieren das Kind auf einer Grenze zur sozialen Realität der Erwachsenen – sie gehören partiell einer eigenen Realität an, in der das Tier ein vertrauter Anderer ist. Darum auch gehört der Tod des Tieres oder seine Freilassung zum Abschluss eines Lebensabschnittes, signalisiert den Übergang in eine andere Altersidentität. Gelegentlich verbünden sich Kinder mit Tieren, um ihnen in einem umfassenden Sinne Schutz zu gewähren. Von besonderer dramatischer, moralischer und empathischer Energie sind alle Motive, in denen vom Tod bedrohte Tiere von den Kindern gerettet werden. Die Moral derartiger Geschichten scheint naiv zu sein – die von reiner und ungefilterter Tierliebe geführten Kinder folgen einem tiefen, ihnen vielleicht eingeborenen Impuls, sich um die Tiere zu kümmern, auch wenn sie dazu die Konfrontation mit der Erwachsenenwelt aufnehmen müssen. Das kindliche Projekt genießt die Sympathie der Zuschauer, weil es einem unbewussten Impuls zur Hilfeleistung Ausdruck verleiht.

Vom Tierschutz zum ökologischen Denken

Etwas anderes geschieht, wenn sich menschliche Akteure zu *Agenten* oder *Anwälten* der Tiere machen. Das große Thema des *Tier-* oder im weiteren Sinne *Naturschutzes* lässt sich nicht nur mit Blick auf die Tier-Figuren oder unter ökologischem Aspekt lesen, sondern auch mit Blick auf die *Tierschützer*. Schnell wird bei einer Durchmusterung dieser Filmfiguren deutlich, dass neben wissenschaftlichen und naturethischen auch religiöse Momente im Spiel sein können sowie der Versuch, mit rigoroser Lebensführung eine Kritik gegen die Lebensweisen in Industriegesellschaften auszudrücken. Eine gewisse Naivität verbindet sich dann oft mit Sendungsbewusstsein, eine verborgene oder offene Militanz zur Durchsetzung der eigenen Ideale mischt sich mit einer Repressivität gegen sich selbst und andere.

Es findet sich eine kleine Gruppe von Filmen, in denen gefangene Tiere wieder in Freiheit gebracht werden. Jedes Mal wird die Befreiung des Tieres, seine Rückführung in den ursprünglichen Zustand der Freiheit, zu einer persönlichen Aufgabe des Befreiers, in der er sich als er selbst erweist. Das Tier ist eigentlich nur Mittel zum Zweck. Weil die Tiere so wehr- und hilflos sind, dass es menschlicher Akteure bedarf, die sie aus der ihnen fremden Umgebung herausholen, erscheint die Kultivierung der Tiere als ein Akt der Gefangennahme und der Einkerkering – was läge näher, als diese Ausgangsbedingung selbst wieder als dramatisch-symbolische Konstellation auszulegen und auf die Menschen, mit denen die Tiere zusammen sind, auszudehnen. Die Befreiung der Tiere ist so immer getragen von ei-

nem tiefen *narzisstischen* Impuls: Für die menschlichen Figuren geht es daher in diesen Geschichten auch immer darum, sich selbst zu finden und zu beweisen.

Es läge nahe, die Tierschutzfilme in Zusammenhang mit der *Ökologisierung* der Wissens- und Diskurswelten in den letzten dreißig Jahren zu bringen – und der Bruch wird schnell deutlich. Sicherlich hängt der Erfolg einer ganzen Reihe von Tier- und Naturfilmen zusammen mit einem Bewusstseinswandel des breiten Publikums (oder auch nur einer Ökologie-bewegten, »grünen« Teilkultur), der wiederum Ausgangspunkt einer neuen »Kultur des Staunens« ist. Die Filme der letzten Jahre verzichten auf jedwede ästhetische oder inhaltliche Provokation, exponieren die Naturwelt als Gegenstände staunender Aneignung (etwa mit nie gesehenen Aufnahmen des Vogelflugs oder der Mikrowelten auf einer Wiese) und treten so in die Tradition der Exposition nie Gesehener und für phantastisch Angesehener Tiere in den Ausstellungskonzeptionen von Barock und Aufklärung ein. Eine Diskursivierung des Ökologie-Konzepts findet hier nicht oder nur an der Oberfläche statt, auf eine Politisierung wird verzichtet; diese obliegt wütenden Dokumentarfilmen über die Nahrungsmittelindustrie, die Massentierhaltung und dergleichen mehr.

Zu diesem Buch

Wir haben die ganze Breite der dramatischen, narrativen und poetischen Annäherung des Films an die Welt des Animalischen in der folgenden Auswahl von Filmen darzustellen versucht. »Tierfilm« in dem Sinne, den wir hier auszu-

breiten versuchen, ist ein ebenso schillernder wie widersprüchlicher Gegenstand. Tiere werden inszeniert, weil sie eigene Schauwerte tragen, die die Zuschauer auch ohne den Kontext einer Geschichte in die Zoos und Zirkuszelte gezogen haben. Sie geben Anlass zum Staunen und sind gleichzeitig Träger tiefer affektiver Einstellungen. Sie sind ein Teil der menschlichen Aneignung der Natur. Zumindest in den Industrienationen gehören Tiere als Haustiere nicht nur in die bäuerlich-agrarische Welt hinein, sondern auch in private Welten. Immer sind Tiere Gegenstände kultureller Interpretation. Filme mit Tieren greifen die Bedeutungen auf, die den Tieren vorher schon zukommen, kontextualisieren sie neu, setzen sie in Zusammenhänge, die über die Geschichte im engeren Sinne weit hinausweisen – in Kontexte von Tugendlehren, von Affekthorizonten, von Naturschutz oder schlicht von Staunen angesichts der Vielgestaltigkeit und Schönheit der Welt. Das Kino (und ebenso das Fernsehen) ist eine Agentur, in der das kulturelle Wissen fortgeschrieben und um neue Aspekte erweitert wird. Die Vielfalt der psychologischen, ästhetischen und politischen Ansätze, denen Tierfilme in einem weiten Sinne zugearbeitet haben, zeigt, dass die Mensch-Tier-Beziehung in Bewegung war und immer noch ist.

Ingo Lehmann / Hans J. Wulff

Eine Arbeitsbibliographie zum Tierfilm findet sich online unter der URL: http://berichte.derwulff.de/o132_12.pdf

Folgende Abkürzungen werden verwendet: R = Regie, B = Buch, K = Kamera, M = Musik, D = Darsteller, Sch = Schnitt, P = Produzent, s/w = schwarzweiß, f = farbig, min = Minu-

ten, A = Österreich, B = Belgien, CH = Schweiz, E = Spanien, F = Frankreich, GB = Großbritannien, I = Italien, NL = Niederlande, PL = Polen, SU = Sowjetunion, USA = Vereinigte Staaten von Amerika.

Lustige Burschen

Wesjolye rebjata

SU 1934; s/w; 90 min

R: Grigori Alexandrow

B: Grigori Alexandrow, Nikolai Erdman, Wladimir Mass

K: Wladimir Nil'sen

M: Isaak Dunajewski

D: Ljubow Orlowa (Anjuta), Leonid Utjosow (Kostja)

Eine Herde von Tieren – Kühe, Schafe, Schweine, Esel, Ziegen und andere mehr – fällt über eine festlich gedeckte Tafel her, reißt Vorhänge herunter und stößt die Möbel um. Ein Schaf, das getarnt mit einem Tigerfell-Bettvorleger durch den Raum jagt, ein betrunkenes Ferkel, das auf einem silbernen Tablett ruht, Kühe, die ein Aquarium aussaufen und eine Gipsvenus vom Sockel stoßen, ein Stier im Bett – alle verbreiten sie Chaos in der noblen Villa, einer »Pension für nichtorganisierte Kurgäste« auf der Krim. Bei den in Gesellschaftsgarderobe versammelten bürgerlichen Gästen sorgen sie für Entsetzen und Panik; Damen fallen in Ohnmacht.

Diese anarchische Szene, wie man sie von einem Film aus der Stalinära, zumal von einem mit zeitgenössischer Handlungswelt, kaum erwartet hätte, stammt aus *Lustige Burschen*, dem ersten sowjetischen Filmmusical. Es kam in der Regie von Grigori Alexandrow 1934 in Moskau heraus. Zu seinem Massenerfolg trug dieser Sturm der Tiere zweifellos bei, freilich in Verbindung mit der Musik von Isaak Dunajewski. Zwischen Swing und Jazz, sentimentaler oder hymnischer Estrade angesiedelt, hielt sie sich nicht nur begleitend im Hintergrund, sondern formierte eine Reihe markanter Gesangs- und Tanznummern.

Filmmusicals kamen mit dem frühen Tonfilm weltweit in Mode. Die Fähigkeit, Ton wiederzugeben, forderte die Entwicklung der neuen Attraktion geradezu heraus. Das galt für das *Filmmusical* in den USA ebenso wie für die *Tonfilmoperette* in Deutschland – und nicht zuletzt auch in Russland. Als man dort 1933/34 leicht verspätet die Kinos auf Ton umrüstete, brach mit *Lustige Burschen* die Zeit der *musikalischen Kino-Komödie* an. Der Film markiert in der Sowjetkinematographie zugleich eine Hinwendung zur modernen Unterhaltungskultur, in der sich eigene Traditionen mit westlichen Einflüssen verbanden. Dies betrifft nicht allein die Musik. Mit den Hauptdarstellern Ljubow Orlowa und Leonid Utjosow, letzterer ein in Leningrad gefeierter Jazzmusiker und Sänger, brachen sich auch Starmechanismen, aller offiziellen Ablehnung des Starkults zum Trotz, beim Publikum Bahn. Und der Film bediente sie – etwa mit einer Reihe von *glamour shots* der Orlowa. Zudem gründet er in deutlicher Abweichung vom sowjetischen Film der 1920er Jahre und ganz nach dem Vorbild Hollywoods, aber auch nach dem vieler westeuropäischer Filme, auf einem Doppelplot: Die professionelle Erfolgsgeschichte von Kostja, der vom musizierenden Kolchos-Hirten kometenhaft zu einem gefeierten Jazzmusiker aufsteigt, wird durch das Happy End der Liebesgeschichte zwischen ihm und Anjuta bekrönt. Auch sie hat es vom Aschenbrödel zur gefeierten Sängerin gebracht. Dass der Bezug auf das Kino im Westen durchaus programmatisch ist, zeigt sich schon, noch bevor der eigentliche Film beginnt. Im Vorspann erscheinen zuerst die Gesichter von Charlie Chaplin, Buster Keaton und Harold Lloyd, dann folgt der Satz, dass sie hier *nicht* mitspielen, dafür aber Ut-

josow und Orlowa, deren Porträts nun in derselben Grafik wie die der amerikanischen Stars zu sehen sind. Schließlich schreibt eine Zeichentrick-Kuh à la Disney als Vertreterin der tierischen Crew, deren zentraler dramaturgischer Funktion gerecht werdend, mit ihrem Schwanz den Filmtitel auf die Leinwand. All dem scheint inhärent: Was man im Westen kann, können wir jetzt auch: populäre Unterhaltung!

Wie gut Alexandrow – er hatte Eisenstein auf dessen Reisen von 1929 bis 1934 nach Westeuropa und Hollywood begleitet – und sein Kameramann Nil'sen die westlichen Genrestandards und die dort aktuellen Attraktionen filmischer Inszenierung kannten, das macht *pars pro toto* ein Blick auf den Handlungsanfang klar. Alles beginnt mit einer Totalen des großen Tores am Kolchos »Klare Quelle«; die Türen öffnen sich, und Kostja in Hirtentracht setzt sich mit der Peitsche knallend und Flöte spielend, umringt von einer kleinen Gruppe musizierender junger Leute, an die Spitze seiner bunt gemischten, gutmütig trottdenden Herde. Ausgelassen ziehen Mensch und Tier – auf einem kunstvoll um die Kamera mäandernden Weg – durchs Dorf. Glückliche Menschen winken dem singenden, auf Zaunstangen und Töpfen trommelnden Hirten und seinem Gefolge fröhlich zu, während Musik und Gesang die Kinozuschauer mit steter Steigerung mitzureißen suchen. Das visuelle Arrangement wirkt bereits dadurch artifiziell, dass die Szene mit fahrender Kamera in einer viereinhalb Minuten langen Einstellung ohne (zumindest ohne merklichen) Schnitt durchgedreht und durchinszeniert ist. Das Ganze erinnert in dieser Hinsicht an die von der Kritik hochgelobte, ebenfalls kaum geschnittene, fast fünfminütige Kutschfahrtszene der »Das gibt's nur einmal« singenden Lilian Harvey in der

deutschen Tonfilmoperette *Der Kongress tanzt* (D 1931, Eric Charell). Der Vorbildcharakter für die Parade des Hirten ist bis in szenische Details wie die malerisch lagernden Gruppen singender und winkender Mädchen am Wegesrand unverkennbar. Dass das Lied nicht lippensynchron präsentiert wird, sondern sich vom zunächst singenden Hirten ablöst, zeigt, dass der aus dem Montagekino kommende Alexandrow, Mitautor des legendären Tonfilmmanifests von 1928, in solcher Hybridität, die sich an anderer Stelle auch durch wiederholte Einschaltungen von Zeichentrick bemerkbar macht, kein Problem sah, ja mit ihr den Charakter seiner Inszenierung *als ein Spiel* noch unterstrich. Spürbar schließen sich hier Avantgardetendenzen – auch Buñuels in Konzertflügeln liegende Esel (*Ein andalusischer Hund / Un chien andalou*, F 1929) werfen ihren Schatten – mit dem populären Kino zusammen.

Ist *Lustige Burschen* also ein Musical nach westlicher Art, aber mit anarchistischer Tendenz, die im Sturm der Tiere kulminiert? Ein zweiter Blick drängt sich auf: Der Kolchos bietet seinen Leuten eine harmonische Welt, eine Idylle zwischen Gebirgstal und Meer, voller Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft, Disziplin und Ordnung, wie sie im komischen Zählappell Kostjas für seine Tiere ihren Ausdruck findet. Unordnung kommt allein durch die »nichtorganisierten Kurgäste«, also übrig gebliebene Bürgerliche, zudem Städter, ins Spiel. Der Ikonographie des Revolutionskinos folgend, werden die Damen mit Sonnenschirmen gern in leichter Untersicht präsentiert. Als Karikaturen gezeichnet, stehen sie für Borniertheit und Standesdünkel, der offenbar mit herabgesetzter Intelligenz einhergeht: Der Kolchoshirte wird von einer der Damen am Strand mit einem italieni-