

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich 10 Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft (TFM)

Thema:

Nähe und Distanz in der televisuellen Repräsentation von Tieren

1. Gutachter: Dr. Ralf Adelman
2. Gutachter: Prof. Dr. Vinzenz Hediger

vorgelegt von: Eva Simminger
Matrikelnummer: 2892849
aus: Frankfurt am Main

Einreichungsdatum: 22.02.2013

**„Der Mensch identifiziert sich nicht nur mit der Wildheit der Tiere
sondern auch mit deren Differenz und Fremdheit –
die Verschmelzung ist nicht die Leugnung der Differenz,
sondern ihre ekstatische Bestätigung.“**

Gertrud Koch (2004)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	S. 5
2. Beziehungen zwischen Mensch und Tier.....	S. 8
2.1 Kulturhistorische Grundlagen.....	S. 8
2.2 Moderne Debatten und Verhältnisse.....	S. 11
3. „Nähe“ und „Distanz“ - Formen und Definitionen.....	S. 21
3.1 Nähe durch Medien.....	S. 22
3.2 Imaginative Nähe zu Figuren.....	S. 23
4. Nähe im Fernsehen – medienpezifische Faktoren.....	S. 29
4.1 Grundlagen des Filmischen.....	S. 29
4.1.1 Elemente des Bildes.....	S. 32
4.1.1.1 Wirkungsweisen der Großaufnahme.....	S. 33
4.1.1.2 Der wechselseitige Blick.....	S. 37
4.1.2 Elemente der Zeitlichkeit.....	S. 39
4.1.3 Elemente des Auditiven.....	S. 41
4.2 Dokumentation vs. Fiktion.....	S. 45
4.3. Fernsehspezifische Repräsentationsweisen.....	S. 50
5. Analyse der Kriterien.....	S. 57
5.1 Vorstellung vs. Wissenschaftliche Information.....	S. 57
5.2 Narration und Individualisierung.....	S. 66

5.2.1 Charakteristika einzelner Formate.....	S. 69
5.2.2 Narrative Formeln.....	S. 75
5.3 Anthropomorphisierung.....	S. 80
5.4 Der Mensch im Tierfilm und der moralische Zeigefinger....	S. 92
5.4.1 Der Moderator oder Tierexperte.....	S. 92
5.4.2 Moralisierung der Zuschauerposition.....	S. 98
6. Schlussbetrachtung.....	S. 107
Quellenverzeichnis.....	S. 110

1. Einleitung

In der Annäherung an die Begriffe Nähe und Distanz im Kontext von Zuschauer und

Darstellungsobjekt bei der Rezeption von Tierfilmen erschließt sich ein mehrdimensionales wie theoretisch bislang nur in Ansätzen erfasstes Forschungsfeld.

In der vorliegenden Arbeit wird untersucht, wie sich Nähe und Distanz in der Rezeptionssituation begegnen und ausgestalten, mit welchen Kategorien sie möglicherweise fassbar werden und welche Konsequenzen dies für die mediale Erschließung bedeutet.

Außerdem gilt es zu fragen, welche Bedeutung den Kategorien Nähe und Distanz in der Mensch-Tier-Beziehung zukommt und wie sich diese auf die televisuelle Repräsentation von Tieren auswirkt.¹ Es werden somit Fragen gestellt, deren Antworten sich einerseits aus der Betrachtung der vorherrschenden Lebenswelt ergeben, sich allerdings erst durch genauere Analyse medialer Darstellungsweisen und -strukturen greifen lassen.

Zu Beginn der Ausarbeitung werden die Grundlagen des Mensch-Tier-Verhältnisses skizziert – und diese liegen zunächst nicht in medialen, sondern in lebensweltlichen Begegnungsformen. Da die Vielseitigkeit der Mensch-Tier-Beziehung nach Einschränkungen verlangt, wird es in dieser Arbeit wesentlich darum gehen, zu untersuchen, welches Verhältnis der Zuschauer von Tierfilmen zu wilden, nicht-domestizierten Tieren aufbaut. Andere Tiere dienen lediglich als Vergleichswert.

Im Unterschied zu Haus- und Nutztieren haben wilde Tiere keinen Platz in der menschlichen Gesellschaft. Nur in ihren Randgebieten, in Form noch nicht zerstörter oder bewusst erhaltener Naturflächen, können sie existieren. Damit gehören Begegnungen zwischen Mensch und wildem Tier nicht mehr zum Alltag. Sie sind an besondere Orte ausgelagert worden, die kaum mehr als zugehörig zur Lebenswelt des Menschen gelten können.² Die Frage nach der menschlichen Nähe zum wilden Tier ist also zwangsläufig verknüpft mit der Frage nach ihrer medialen Repräsentation.

Um diesem Zusammenhang nachzuspüren, gilt es zunächst die Begriffe von Nähe und Distanz zu beschreiben und zu verorten. Wie kann durch Medien vermittelte Nähe aussehen? Was für Formen von Nähe kann der Zuschauer zu filmisch dargestellten Figuren entwickeln? Und was bedeutet dies für die Rezeption von Tieren im Film?

Danach stellt sich die Frage, welche medienspezifischen Faktoren für die Entwicklung von Nähe und Distanz ausschlaggebend sind. Mit welchen für den Tierfilm relevanten Techniken wirken das Filmbild, seine zeitliche Organisation und seine auditive Unter-

¹ Der Begriff *Repräsentation* wird in dieser Arbeit synonym mit Darstellung verwendet, ohne damit den theoretischen Diskurs über das Verhältnis von Präsentation und Repräsentation zu berücksichtigen.

² In meinen Ausführungen spreche ich von Vertretern westlicher, industrialisierter Kulturkreise. In vielen der Räume, in denen Tiere leben, sind sehr wohl auch Menschen anzutreffen. Da diese aber noch in engerem Kontakt zu Natur und Tieren leben, sind sie von den weiteren Schilderungen ausgenommen.

malung auf die Entwicklung von Nähe- oder Distanzgefühlen?

Im Folgenden wird der Fokus auf die Repräsentation wilder Tiere im dokumentarischen Tierfilm gerichtet. Um den Aspekt der spezifischen Qualität dokumentarischer Formen für den Aufbau von Nähe zum Tier zu analysieren, werden diese in das Spannungsfeld von Authentizität und Inszenierung gesetzt.

Im Weiteren wird das Fernsehen als Begegnungsort zum Wesensmerkmal der Untersuchung. Das *Fenster zur Welt* vermag den Zuschauer in vollkommen neue Formen der Nähe zu versetzen, gleichzeitig beinhaltet es auch strukturelle Tendenzen, die wiederum die Entstehung bestimmter Arten von Distanz begünstigen. Deshalb wird untersucht, was fernsehvermittelte Begegnungen zwischen Mensch und Tier ausmacht und in welchem allgemeinen Verhältnis sie zu Nähe und Distanz stehen.

In den theoretischen Vorüberlegungen ergeben sich vielfältige Kriterien unter welchen Umständen sich der Rezipient in verschiedenartige Formen von Nähe oder Distanz zum vermittelten Tier wiederfindet. Um diese Kriterien präziser fassen zu können und ihre konkrete Anwendung in verschiedenen Tierfilmformaten zu analysieren, bietet es sich an, vier übergeordnete Kategorien festzulegen:

Vorstellung vs. Wissenschaftliche Information: An dieser Stelle spielen die populären oder pseudowissenschaftlichen Kenntnisse und Vorannahmen, die der Zuschauer von Tierfilmen in die Rezeption mit einbringt, eine essentielle Rolle. Es stellt sich die Frage, wie sich diese auf seine Sehweise auswirken und wie Vorstellungen wiederum durch die Rezeption modifiziert werden. Der Tierfilm hat spezifische Techniken entwickelt, wie er das Vorwissen des Rezipienten teils spielerisch aufgreift und bearbeitet. Gleichzeitig vermittelt der Tierfilm selbst wissenschaftliche Information, wodurch sich das Verhältnis des Zuschauers zu den Darstellungsobjekten ändert. Darüber hinaus ist kameratechnische Sichtbarmachung ein wichtiges Element des Tierfilms, das, anders als artikuliertes Wissen, in einem unmittelbaren Verhältnis zur subjektiven Sinneswahrnehmung des Rezipienten steht.

Narration und Individualisierung: Narration ist ein dramaturgisches Mittel, in dem sich der Dokumentarfilm dem fiktionalen Film annähert. Doch was charakterisiert die Narration des Tierfilms im Speziellen? Wie werden die Bilder zu einer Erzählung organisiert? Welche Rolle spielt hierbei die Individualisierung einzelner Vertreter einer Tierart? All diese Fragen zielen darauf ab, zu erkennen, was mit medialen Tieren passiert, die zu Trägern narrativer Bedeutung werden und wie sich dadurch das Verhältnis des Zuschauers zu ihnen ändert.

Anthropomorphisierung: Die Analogisierung von Mensch und Tier ist eine typische Technik des Tierfilms, die in verschiedenen Ausprägungen in Erscheinung treten kann. Das Thema hier ist der Übergang von beobachteten Parallelen hin zu Attribuierung konstruierter Ähnlichkeit – ist das Eine überhaupt vom Anderen zu trennen? Es stellt sich außerdem die Frage, wie die verschiedenen Techniken der Anthropomorphisierung zum Einsatz gebracht werden und wie sie wirken. Doch warum werden bestimmte Tiere bevorzugt zur Projektionsfläche menschlicher Eigenschaften? Durch diese Fragen soll herausgearbeitet werden, welche Konsequenzen sich aus derartigen Zuschreibungen ergeben und wie analogisierte Tiere durch den Rezipienten wahrgenommen werden.

Der Mensch im Tierfilm und der moralische Zeigefinger: Der Mensch kann im Tierfilm auf verschiedene Weisen auftreten. Er ist dem Publikum Kommunikationspartner oder schlicht Stellvertreter in der Begegnung mit Tieren. Dies ist stark davon abhängig, wie er inszeniert wird. Dabei kann ihm auch die Funktion des Trägers moralischer Botschaften zukommen, wenn sein Verhältnis zum Tier thematisiert und problematisiert wird. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie sich die Präsenz des Menschen im Tierfilm auf das Verhältnis des Zuschauers zum Tier auswirkt.

Die skizzierten Punkte deuten auf ein Kriterium hin: das Verhältnis des Zuschauers zum dargestellten Tier ist nicht eindeutig. Es bedarf einer genauen Analyse, um den teilweise widersprüchlichen Wirkungen von Tierfilmen nachzugehen. Es gilt herauszufinden, welche Mechanismen die Effekte von Nähe und Distanz auslösen oder verstärken können und wie verschiedene Tierfilme mit diesen Elementen umgehen.

2. Beziehungen zwischen Mensch und Tier

Die Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und Tier hält viele Missverständnisse

bereit. Bspw. jenes, von einer Universalität oder Eindeutigkeit dieses Verhältnisses auszugehen.³ Es gibt nicht *die* Beziehung zwischen Mensch und Tier. Die Verhaltensweisen der Menschen Tieren gegenüber stellen sich äußerst komplex dar.

2.1 Kulturhistorische Grundlagen

Die Entwicklungsgeschichte der Menschheit ist untrennbar verknüpft mit dem Dasein der Tiere, die bereits seit der Steinzeit gejagt, domestiziert, genutzt und wenig später schon gezielt gezüchtet wurden – gleichzeitig stellten einige der großen Raubtiere umgekehrt auch eine existenzielle Bedrohung für die Menschen dar. Durch die unterschiedlichen Entwicklungsprozesse einzelner Völker und Prozesse der Individualisierung vervielfachten sich die Ausprägungen der Mensch-Tier-Beziehungen.

Begriffen wie Tierliebe, Tierrecht, Tierschutz oder gar Tierverehrung können individuell, historisch und kulturell vollkommen verschiedene Bedeutungen zukommen.⁴ Gerade die kulturellen Unterschiede sind gravierend und besonders spannend, werden den unterschiedlichen Spezies des Tierreichs in verschiedenen Kulturkreisen doch häufig differente Stellungen zugewiesen. So reicht das Spannungsverhältnis im Umgang mit Kühen bspw. von ritueller Verehrung in Indien bis hin zu industrialisierter Massentierhaltung und -tötung in westlichen Kulturkreisen. Solcherlei Unterschiede können hier nicht erschöpfend, sondern nur beispielhaft thematisiert werden.

Im weiteren Verlauf liegt das Hauptaugenmerk auf eben diesen westlichen oder auch industrialisierten Regionen, aus denen in der Regel auch die später untersuchten Filmbeispiele stammen.

Es ist davon auszugehen, dass das Verhältnis zum Tier in der menschlichen Frühgeschichte, in der die meisten Menschen in noch mindestens genauso engem Austausch mit der ursprünglichen Natur standen wie mit einer menschengemachten Kultur – zu einer Zeit, in der der Mensch von den Tieren noch ebenso abhängig wie bedroht war –, in allen Teilen der Erde eine Ausprägung hatte, die wir heute, mit unserem anthropozentrisch geschulten Denken, nicht mehr nachvollziehen können. Gemeint ist eine Zeit, bevor es

3 Oder jenes, durch den Begriff „Beziehung“ eine Gegenseitigkeit im Verhältnis Mensch-Tier vorauszusetzen, die zwar durchaus vorstellbar, aber keineswegs belegbar ist: darüber nachzudenken, was (oder ob) Tiere über Menschen denken, wäre reine Spekulation.

4 Ein besonders interessantes Beispiel für die historische Wandlung ergibt sich für den Begriff des Tierrechts. Im Mittelalter waren Tiere rechtsstaatliche Subjekte, gegen die strafrechtliche Prozesse geführt wurden. Vergleiche z.B. Fischer, Michael (2008) - Personifizierung, Objektivierung und die Logik der Kontrolle: zum Subjektstatus von Tieren in Tierstrafen, Tierprozessen und Tierschutz, in: Rehberg, Karl-Siebert (Hrsg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006, 2 Bde. Campus, Frankfurt/New York 2008, S. 5151-5168

Kategorien wie Mensch und Tier überhaupt gab. Denn *das Tier* ist lediglich eine „fiktive Kategorie“, wie es Birgit Mütherich (2005) beschreibt, schließt sie doch vollkommen verschiedene Spezies unter einer Bezeichnung zusammen und suggeriert so eine Gemeinsamkeit unter Tieren, aus der der Mensch ausgenommen scheint.⁵ Biologisch gesehen ist der Mensch jedoch ein Säugetier, eines von vielen – in welchen Fähigkeiten er den Tieren aber letztlich über- oder unterlegen ist, wo sich Gemeinsamkeiten zwischen den Spezies zeigen, spielt in der Kategorisierung von Mensch und Tier zunächst keine Rolle.

Wann und wie der Begriff des Tieres zum ersten Mal aufkam, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Es erscheint jedoch schlüssig, dass die Kategorie des Tieres als *dem Anderen* in Abgrenzung zum Menschen entstand, als das Selbstbewusstsein der Menschen einen Punkt erreicht hatte, an dem das Bedürfnis nach einer Definition der eigenen Existenz aufkam. Eine Definition vollzieht sich gemeinhin zu weiten Teilen durch Abgrenzung von anderen Gegenständen und so entstand auch das Selbstverständnis des Menschen in erster Linie durch Distanzierung. Wolfgang Raible (2005) spricht von einer Skala, auf der Gott den einen und das Tier den anderen Pol bildet und auf der der Mensch eine mittlere Position einnimmt.⁶ Aus diesem Blickwinkel lässt sich besonders gut verstehen, was sich mit dem Ausschluss des Tieres aus menschlichen Kategorien noch vollzog: eine Degradierung des Tieres und eine Projektion aller menschlichen Eigenschaften, die im Zuge einer vermehrten Moralisierung des Verhaltens als verachtungswürdig erschienen. Daraus ergab sich eine Konstruktion von *tierischen* Eigenschaften – in direktem Antagonismus zu *göttlichen*. Belege der negativen Konnotation dieser Eigenschaften oder der Tiere selbst finden sich bereits in den Schriften Aristoteles⁷ und zeigen sich heute noch anschaulich in gängigen Beschimpfungen: *Dumme Kuh!*; *Blöder Affe!*; *Räudiger Hund!*; *Drecksschwein!*

An dieser Stelle soll noch einmal die Bedeutung des Göttlichen und damit Religiösen für die Mechanismen der Aufwertung menschlicher Eigenschaften betont werden. Die

5 Mütherich, Birgit (2005): Die soziale Konstruktion des Anderen – zur soziologischen Frage nach dem Tier. Reader der Autonomen Tierbefreiungsaktion Hannover Nr.1, 2. überarbeitete Auflage, Oktober 2005, S. 4

6 Raible, Wolfgang (2005): Zur Begriffsgeschichte von ‘Mensch’. Skizze einer kognitiven Landkarte, in: Stagl, Justin/ Reinhard, Wolfgang (Hrsg.): Grenzen des Menschseins. Probleme einer Definition des Menschlichen. Böhlau/Wien 2005, S. 169

7 Ebd.

Relationen sind je nach Religion äußerst heterogen, wie es eingangs bereits für die verschiedenen Kulturen beschrieben wurde. Gerade die christliche Religion aber, die in dem untersuchten Kulturkreis immer noch die größte Rolle spielt und in deren Erbe viele der dort verbreiteten Denkweisen stehen, postuliert die Trennung zwischen Mensch und Tier von jeher sehr plastisch. Fordert sie doch den Menschen in der Bibel dazu auf, sich „die Welt Untertan“ zu machen und erklärt ihn gleichzeitig zum Ebenbild Gottes. Daraus ergibt sich eine anthropozentrische Weltsicht, aus der heraus sich die Bedeutung von Tieren auf ihren Nutzen (oder Schaden) für den Menschen reduzieren lässt.

Aus diesen gefestigten Grenzen entstand nicht nur der Dualismus *Mensch - Tier*, auch andere Gegensatzpaare eignen sich, um die Entwicklung einer Hierarchisierung aufzuzeigen, aus der die Konstruktion des Menschen als die *Krone der Schöpfung* hervorgeht. Mütterich nennt folgende Dualismen: „Kultur – Natur“, „Geist – Materie“, „Vernunft – Trieb“, „Seele – Körper“, „Moral – Instinkt“.⁸ Die Begriffsgeschichte der einzelnen Worte zu erläutern, würde im Rahmen dieser Arbeit zwar zu weit führen, es ist jedoch augenscheinlich, dass sich in ihnen die menschliche Tendenz spiegelt, sich besonders in der idealisierten Dominanz des Intellekts gegenüber sonstigen natürlichen Veranlagungen als einzigartig zu betrachten und die damit zusammenhängenden Fähigkeiten und Entwicklungen als Überlegenheit auszulegen.

Das einzige Begriffspaar, das an dieser Stelle genauer betrachtet werden soll, ist jenes von Kultur und Natur. Kultur beschreibt alles, was der Mensch selbst gestaltet, lernt und an seine Nachkommen weitergibt und wurde historisch als eine rein menschliche Kategorie entworfen, da man Tieren all diese Fähigkeiten absprach. Die Natur, also alles, was unabhängig von menschlichem Handeln existiert, wurde der Kultur oppositionell gegenüber gestellt. Inwieweit diese Unterscheidung haltbar ist, soll im weiteren Verlauf untersucht werden. Hier ist aber interessant, dass der Mensch sich mit der Erfindung des Wortes *Kultur* seinen eigenen Lebensraum erdacht hat – es ist unbestreitbar, dass alle Lebewesen in die Natur eingebettet sind. Indem der Mensch die Kategorie der Kultur hinzufügt, hebt er sich selbst abermals aus dem Reich der Tiere heraus.

Die anthropozentrische Weltsicht wurde durch verschiedene historische Geistesströmungen immer wieder in Frage gestellt oder bekräftigt. Davon, die geschichtliche Modifikation des Mensch-Tier-Verhältnisses in all ihren Entwicklungen zu beleuchten,

⁸ Mütterich (2005), S. 5

muss im Rahmen dieser Arbeit jedoch abgesehen werden.⁹

2.2 Moderne Debatten und Verhältnisse

Durch die Verbreitung ökologischen Denkens im 20. Jahrhundert hat die Mensch-Tier-Beziehung einen gravierenden Umsturz erfahren. Ebenso wie die einzelnen Tierarten wurde auch der Mensch plötzlich eingebettet in den Kontext seiner Umwelt. Die Menschen müssen sich zunehmend eingestehen, durch ihren Lebensstil großen Einfluss auf die Natur zu haben – von der sie sich zuvor abzugrenzen versucht hatten. Nicht nur die Bedrohung der Tierwelt durch den Menschen, sondern auch die negativen Auswirkungen auf den eigenen Lebensraum stehen heute im öffentlichen Fokus. Auch das Bild des Menschen als alleinige *Krone der Schöpfung* bröckelt, da inzwischen evident ist, dass die menschliche Existenz nur in Wechselbeziehung zu anderen Arten bestehen kann, sie ist eingebunden in ökologische Kreisläufe: hilfreiche Bakterien finden sich auf und in unseren Körpern, Bienen sichern durch Bestäubungsvorgänge unsere Nahrungsgrundlage.

Wie Eva Hohenberger (2004) betont, verschwimmt die feste Grenze zwischen Mensch und Tier durch die vermehrte Diskussion philosophischer Strömungen wie des Posthumanismus weiter – erweist sich im populären Wissen jedoch als überaus konsistent.¹⁰ Die Wissenschaft hat ebenfalls zahlreiche Beiträge geleistet, die die Opposition von Mensch und Tier in Frage stellen, angefangen bei der Abstammungslehre durch Darwin bis hin zur Entschlüsselung des Erbguts (was der Entdeckung einer universellen Sprache des Lebens gleichkommt). Ähnliches gilt für die Verhaltensforschung bei Tieren. So wurden inzwischen abstrakte Lernprozesse nachgewiesen und es gibt Hinweise auf ein Ich-Bewusstsein und ausgefeilte Kommunikationssysteme bei manchen Tierarten.

Und doch sind die Kategorien Mensch und Tier davon weitestgehend unberührt geblieben. Um die hier wirkenden Mechanismen genauer zu beleuchten, werde ich auf den bereits beschriebenen Dualismus von Natur und Kultur zurückkommen und diesen

9 Für eine allgemeine aber detaillierte, kompakte Darstellung des Mensch-Tier-Verhältnisses siehe: Hermand, Jost (1981): Gehätschelt und gefressen. Das Tier in den Händen des Menschen, in: Grimm, Reinhold/ Hermand, Jost: Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur. Athenäum Verlag, Königstein/Ts. 1981, S. 55-76. Eine historisch wie kulturell stärker differenzierte und sehr umfassende Darstellung, siehe: Münch, Paul (1998): Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Schöningh, Paderborn

10 Hohenberger, Eva (2004): DocumAnimals. Das Dokumentierte Tier in Film und Fernsehen, in: Nohr, Rolf F. (Hrsg.) - Evidenz... Das sieht man doch! Lit Verlag, Münster 2004, S. 189

mit Mensch und Tier in Bezug setzen. Hohenberger hat ein Modell vorgeschlagen, das aus den vier Begriffen Tier, Mensch, Natur und Kultur einen Rahmen bildet, innerhalb dessen sich die Beziehungen zwischen denselben beschreiben lassen.¹¹ Diese werden dabei als Inklusion und Exklusion gedacht, charakteristisch für diese Verhältnisse ist jedoch, dass sie nicht immer eindeutig sondern häufig ambivalent sind. (Abb. 1)

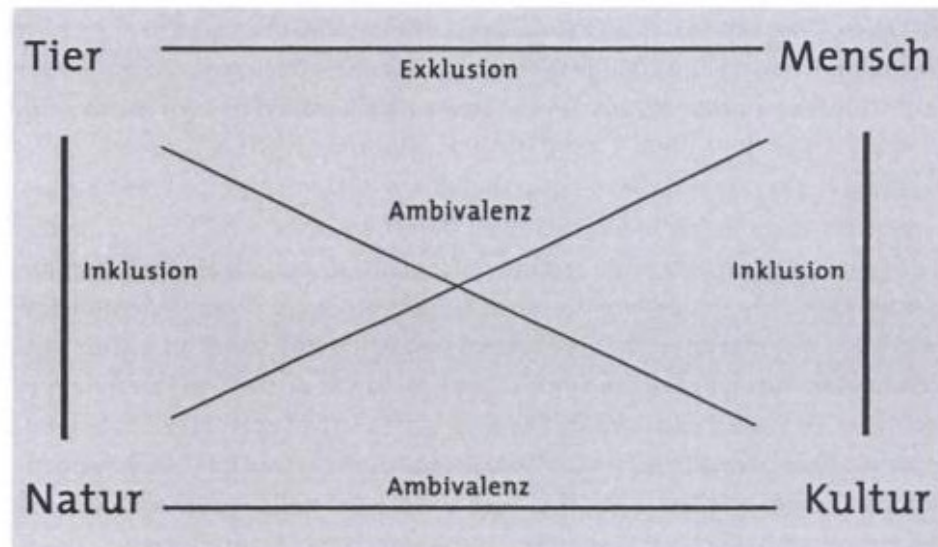


Abbildung 1. Hohenberger (2004), S. 190

Zwischen Mensch und Tier bleibt die Beziehung der Exklusion zwingend: Tiere sind keine Menschen, ebenso wie Menschen keine Tiere sind. Zwischen Natur und Tier besteht eine Beziehung der Inklusion: Tiere werden als Teil von Natur betrachtet und eine Natur ohne Tiere wäre bestenfalls eine defizitäre. Die Beziehung zwischen Mensch und Kultur wird als eine der Inklusion gedacht, insofern der Mensch Teil jener Kultur ist, die er in gleichem Maße produziert, wie sie ihn determiniert. Alle anderen Beziehungen aber bleiben wesentlich ambivalent. Der Anteil Natur am Menschen ist einem dauerhaften Diskussionsprozess ebenso unterworfen wie der Anteil Kultur für das Tier. Diese Ambivalenzen erwachsen vor allem daraus, dass die Beziehung zwischen Natur und Kultur selbst brüchig geworden zu sein scheint.¹²

Die Beziehung zwischen Mensch und Tier als eindeutige Exklusion zu beschreiben, mag der gängigen populären Sicht auf das Mensch-Tier-Verhältnis entsprechen und ist hinsichtlich der Exklusion des Tieres aus allem Menschlichen unbestreitbar. Hohenberger lässt an dieser Stelle jedoch außer Acht, dass die Bewertung des Menschen als Nicht-Tier größeren Ambivalenzen unterworfen ist. Ebenso wie die Frage nach der menschlichen Teilhabe an Natur ambivalent zu bewerten ist, wären sich viele Menschen sicherlich auch

¹¹ Hohenberger (2004) bezieht sich explizit auf die Beschreibung von Tierfilmen. Hier wird das Konzept universell zur Betrachtung der Mensch-Tier-Beziehung aufgegriffen. S. 189

¹² Ebd., S. 190

bei der Frage uneins, ob der Mensch nun eine Spezies des Tierreichs ist, oder nicht.

Doch warum beschreibt Hohenberger die Beziehung von Natur und Kultur, die bislang als oppositionell gelten konnte, nun als brüchig? Hierfür sollen zwei Erklärungsansätze angeboten werden – es könnten sicherlich weitere gefunden werden:

Wie Hohenberger in ihrer Erklärung andeutet, gibt es zunehmend Hinweise auf tierische Verhaltensweisen, die man per definitionem als kulturell bezeichnen müsste, wie Werkzeugbau und die Weitergabe von erlernten Techniken an die Nachkommen. Damit wird sowohl die Kategorisierung von Kultur als rein menschlich in Frage gestellt, als auch die Opposition von Natur (als Rahmen, innerhalb dessen sich tierisches Verhalten abspielt) und Kultur aufgelöst. Hier also wird das Verhältnis brüchig.

Der zweite Erklärungsansatz ist etwas komplexer und setzt dort an, wo Natur als Kategorie gilt, die unabhängig vom menschlichen Handeln existiert. In einer globalisierten Welt, in der sich Mensch und Kultur immer weiter ausbreiten, stellt sich die Frage, wo es Natur noch geben kann, die unbeeinflusst vom menschlichen Leben besteht. Es ist nicht zu bestreiten, dass es noch zusammenhängende Waldgebiete gibt und in manchen Ländern sogar große Naturflächen, die kaum ein Mensch betritt – doch gibt es diese Flächen heute kaum noch unabhängig, sondern im Gegenteil meist nur noch abhängig vom Menschen, nur noch aufgrund des menschlichen Willens zum Erhalt sogenannter *unberührter* Natur, bspw. in Nationalparks. Doch ist ein Naturschatz, der am Reißbrett entworfen wurde, ganz sicher nicht unberührt, nicht mal mehr *natürlich*, sondern *kulturell* – existiert er doch nur noch durch menschliches Zutun. Der menschliche Lebensraum, die Kultur, verleiht sich den Lebensraum der Tiere, die Natur, zunehmend ein.

Damit geht einher, dass auch Tiere nicht mehr unberührt von menschlicher Existenz leben können, sind sie doch abhängig vom Fortbestand ihrer Lebensräume – der menschliche Wille wird zur Bedingung ihrer Existenz.

Das theoretische Modell Hohenbergers macht eines unmissverständlich klar: Der menschliche Blick auf das Tier ist durch und durch ambivalent.

Diese Ambivalenz lässt sich besonders gut anhand von zwei vollkommen gegensätzlichen Ausprägungen des menschlichen Umgangs mit Tieren aufzeigen: die industrielle Nutzung von Tieren zur Fleisch- und Rohstoffproduktion auf der einen Seite, die individualisierte und emotionale Heimtierhaltung auf der anderen. Natur- und

Tierschutz gehören zu den großen öffentlichen Themen und Tierrechte sind heute in gewissem Maße allgemein anerkannt. Tierquälerei gilt als *unmenschlich*, als Akt der Grausamkeit, der Täter erfährt Missbilligung der Gesellschaft – trotzdem empfinden es nur wenige Menschen als widersprüchlich, welche Grausamkeit Tiere im Rahmen ihrer Verwertung durch den Menschen erfahren.

Aus dieser Gegenüberstellung ergibt sich erneut ein Dualismus, der hier aber weniger die Hierarchie innerhalb eines moralischen Systems thematisiert (wie es die zuvor genannten taten), sondern eher eine erkenntnistheoretische Problematik aufzeigt. Die Rede ist von der Frage nach Objekt- oder Subjekt-Sein.

Diese Begriffe werden ganz schlicht als erkennendes, fühlendes Wesen (Subjekt) im Gegensatz zum Gegenstand, dem nennenswerte kognitive und emotionale Aktivitäten abgesprochen werden (Objekt) verwendet. In der Nutzung von Tieren liegt eine Objektivierung oder Verdinglichung ihrer Existenz, die im Sinne einer kapitalistischen Selbstlegitimation jede Individualisierung kategorisch ausschließen muss. In der Heimtierhaltung hingegen werden Tiere häufig zu sozialen Akteuren, sogar zu Kommunikationspartnern, denen eine individuelle Persönlichkeit zugesprochen wird. In diesem Spannungsverhältnis bewegen sich alle Erfahrungen und Begegnungen, die ein Mensch mit Tieren macht.

Rainer Wiedenmann (1998) führt sogar ganz allgemein die *Fremdheit*, die der Mensch bei der Begegnung mit anderen Arten empfindet, auf einen ähnlichen Zusammenhang zurück. Wiedenmann arbeitet zur Erklärung der Ambivalenz weniger mit den Kategorien Subjekt/Objekt, er spürt dem Ursprung der Ambivalenz anhand allgemeiner menschlicher Strategien zur Orientierung in der Welt nach:

In der gegenwärtigen westlichen Gesellschaft gibt es ein Deutungsschema, das Vorkommnisse, Ereignisse [...] *entweder* einem natürlichen *oder* einem sozialen „Primärrahmen“ zuordnet. Primäre Rahmen sind Deutungsmuster, die eine Definition der Situation ermöglichen und Ereignisse zu sinnvollen Erfahrungen organisieren.¹³

Natürlich ist ein Ereignis demnach, wenn man es auf *natürliche Ursachen* zurückführen kann, wenn kein Wille, kein Handelnder und keine Intelligenz dahinter steht. „In einem derartigen Deutungsrahmen wird die Subjektivität eines Tieres ignoriert oder vernachlässigt, das Tier wird z.B. als "Tiermaschine" oder als behavioristischer Reflex-

13 Wiedenmann, Rainer (1998): Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen, in: Münch, Paul: Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Schöningh, Paderborn 1998, S. 364

mechanismus aufgefasst.“¹⁴

Diese Rahmung kommt besonders dort zum Einsatz, wo Tieren als Objekten ein wirtschaftlicher Wert zugeschrieben und mit diesem gerechnet wird, also bspw. in industriellen Belangen, oder dort, wo wissenschaftliche Eindeutigkeit wegweisend ist.¹⁵ *Sozial* hingegen ist ein Ereignis dann, wenn es durch eine Absicht, einen Akteur oder allgemeiner durch eine Intelligenz verursacht wird. Dieser Deutungsrahmen bietet Raum für soziale Bewertungen der Motivation des Akteurs. Laut Wiedenmann wäre es typisch für Zirkusdompteure oder Heimtierbesitzer, tierisches Verhalten als intentional und damit nach der Lesart des sozialen Primärrahmens zu begreifen.¹⁶

Als Ergebnis dieser Betrachtungen wollen wir den natürlichen Primärrahmen im Folgenden auch als wissenschaftlich umschreiben, während die soziale Rahmung durch den sich darin äußernden persönlichen Bezug zum Tier als privat bezeichnet wird.

Die Rahmung der eigenen Sicht ist dem Akteur in der Regel nicht bewusst, unbewusst ist er aber dennoch auf eine Orientierungshilfe angewiesen. Ist eine klare Grenzziehung zwischen beiden Deutungsrahmen nicht möglich, so führt dies laut Wiedenmann zu Irritation und Erstaunen. Im Bezug auf unsere Fragestellung bedeutet dies, dass die „Fremdartigkeit des Tieres womöglich darauf [beruht], daß es sich im *ambivalenten Übergangsfeld* zwischen diesen eindeutigen, aber extrem gegensätzlichen Primärrahmen bewegt.[...] Der natürliche und der soziale Primärrahmen konkurrieren gewissermaßen in ihrem Geltungsanspruch um die "richtige" Tierauffassung miteinander.“¹⁷

Auch Wiedenmann sieht die Ambivalenz im Umgang mit Tieren also nicht nur im Großen, als Teil gesellschaftlicher Strukturen, sondern ebenso im Kleinen, als weitestgehend unbewussten Konflikt, in dem sich das Individuum bei jeder Begegnung mit einem Tier befindet. Am Ende seiner Analyse kommt auch Wiedenmann durch die menschliche Tendenz der Vereindeutigung des Tieres bei den Begriffen Subjekt und Objekt an. Während vorhin von einem Spannungsfeld die Rede war, spitzt Wiedenmann seine Beschreibung jedoch noch weiter zu und spricht von einer Polarisierung, die gesellschaftlich möglichen Tiererfahrungen bestünden demnach in zwei Alternativen: „Partnersubjekt *oder* Nutzobjekt“.¹⁸

14 Ebd. S. 365

15 Ebd. S. 366. Im Folgenden zeigt Wiedenmann die explizite Bedeutung des Geldes für die Verdinglichung des Tiers auf, S. 368 f.

16 Ebd. S. 365

17 Ebd. S. 365 f.

18 Ebd. S. 373 f.

Zu diesem Zwiespalt zwischen Aberkennen und Zugestehen einer subjektiven Perspektive für das Tier, gesellen sich noch andere, meist unwillkürliche Zuschreibungsprozesse, denen man sich selten bewusst entziehen kann.¹⁹ Dazu gehören selbstverständlich bereits beschriebene Tendenzen zur Degradierung des Tierischen, aber auch Konsequenzen aus historischen oder aktuellen lebensweltlichen Begegnungen mit Tieren. Diese Konsequenzen sind abhängig von der Frage, welche positiven oder negativen Effekte sich auf das Leben der Menschen durch ihre Anwesenheit ergeben. Hinzu kommen Einflüsse aus dem Bereich des Mythischen und Übersinnlichen, die ebenfalls aus der menschlichen Entwicklungsgeschichte stammen. In vielen Kulturen, Religionen und im volkstümlichen Aberglauben traten (und treten) Tiere immer wieder als Symbolträger auf, als Vermittler zur Geisterwelt oder als Omen. Es gab dementsprechend Tiere, die eher auf der Seite des Lichts, des Lebens und des Guten standen und solche, denen eine Verbindung zur Unterwelt nachgesagt wurde und die deshalb als besonders „böse“ oder „schmutzig“ galten.²⁰

Die Tierbilder aus vergangenen Zeiten erreichen heutige Generationen am direktesten durch Fabeln und Volksmärchen, die zum Teil seit hunderten von Jahren unverändert erzählt werden und die Tieren häufig bestimmte Eigenschaften oder Charakterzüge unterstellen. Die aus derartigen Darstellungen entstandenen Vorurteile bestimmten Tierarten gegenüber werden jedoch auch ohne Wiederholung der Erzählungen, durch Sympathie- und Antipathie- oder Ekelbekundungen, subtil von Generation zu Generation weitergegeben. Diese lang tradierten Zuschreibungen werden im Laufe der Zeit immer wieder durch neue ergänzt. Im 20. Jahrhundert kommt massenmedial induzierten Tierbildern hierbei eine immer größere Bedeutung zu.

Dieser Umstand lässt sich natürlich mit der generellen Bedeutung der Massenmedien für gesellschaftliche Meinungsbildung begründen, in Bezug auf Tiere wirkt aber noch ein anderer Umstand verstärkend: Im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung und der damit einhergehenden Landflucht im vorangegangenen Jahrhundert, entfernte sich ein

19 Laut Wiedenmann (1998) gibt es zwei „Intentionalitätsebenen“, auf denen Tieren begegnet werden kann: Primäre Sozialintentionen wären demnach unmittelbar, Sekundäre von Zuschreibungen durchdrungen. Er betont allerdings, und das ist der Grund, warum wir diesen Ansatz nicht weiter verfolgen, dass in der Regel die zweite Intentionsebene im Vordergrund steht, da alle kulturellen und sozialen Verhältnisse im menschlichen Blick auf das Tier mitschwingen und eine vollkommen unvoreingenommene Begegnung deshalb nur schwer möglich ist. S. 354-357

20 Für eine umfassende Darstellung der Bedeutungszuschreibung einzelner Tiere, siehe Meurer, Hans/Richarz, Klaus (2005): Von Werwölfen und Vampiren. Tiere zwischen Mythos und Wirklichkeit. Kosmos, Stuttgart

Großteil der Menschen räumlich von landwirtschaftlichen Betrieben und der Natur – und damit auch von den potenziellen Begegnungsräumen mit Tieren. Informationen über Tiere und auch Begegnungen mit ihnen erlangen viele Menschen demnach vermehrt durch Vermittlung, also dank verschiedener Medien. Im Falle medialer Repräsentationen von Tieren kann man demzufolge von „symbolischen Tiersubstituten“²¹ sprechen und beide Seiten des Verhältnisses herauslesen: Sie zeugen ebenso vom menschlichen Bedürfnis nach einem Kontakt mit anderen Arten, wie sie den Verlust dieses Kontaktes dokumentieren.

Das Leben in der Stadt entfernt den Menschen zwar räumlich von der Natur, gleichzeitig wächst durch die Komplexität in den Städten auch eine Sehnsucht nach der Ruhe und Weite der natürlichen Umwelt. Gregg Mitman (1999) betont in seinem Buch über die Geschichte des Wildlife-Films „Reel Nature“, dass es in den USA des ausgehenden 19. Jahrhunderts gerade in der Mittelschicht eine starke Sehnsucht nach Naturkontakt gab, die weniger in einer nostalgischen Rückbesinnung auf eine landwirtschaftliche Vergangenheit begründet lag, als vielmehr in einer Sicht, aus der heraus sich Natur als Ort der Regeneration und des Ausgleichs zur urbanisierten Lebensweise anbot.²²

Durch einen gewissen physischen Abstand gehen immer mehr Menschen dazu über, der Natur einen abstrakten Wert zuzurechnen²³, der nicht aus ihrem Potenzial zur Befriedigung existenzieller Lebensbedürfnissen erwächst. Sie entwickeln ein persönliches Interesse an Natur.

Bernhard Grzimek, eine der bedeutendsten Figuren in der medialen Vermittlung von Tieren im 20. Jahrhundert, empfand diese Entwicklung auch in Deutschland als dominant und führte gar seinen eigenen Erfolg auf diesen Zusammenhang zurück: „Von Jahr zu Jahr leben immer weniger Menschen auf dem Lande, im Grünen, zwischen Haus- und Wildtieren. Und was selten wird, wird kostbar.“²⁴

Doch Grzimek war beileibe nicht der Erste, der die öffentliche Nachfrage nach

21 Wiedenmann (1998), S. 373

22 Mitman, Gregg (1999): Reel Nature. America's Romance With Wildlife on Film. Harvard University Press, Cambridge, S. 11

23 Umgekehrt gibt es auch Bestrebungen (in der Hoffnung einen nachhaltigeren Umgang mit Natur und Tieren zu fördern), der Natur einen konkreten Geldwert beizumessen: So hat bspw. Prof. Frederic Vester in den 1980er Jahren den Wert eines Blaukehlchens bemessen (Materialwert 0,31DM, jährl. Leistung für das Ökosystem 301,35DM) Für eine detaillierte Aufstellung, siehe: Vester, Frederic (1983): Der Wert eines Vogels. Kösel, München
Ein konkretes Beispiel aus den jüngeren Geschehnissen der Politik stellt der Aufruf Ecuadors dar, dem Land Geld zu spenden, damit sie auf den Ölabbau im Nationalpark Yasuní verzichten und die Umwelt schützen können.

24 Grzimek, Bernhard (1988): Grzimeks Enzyklopädie. Säugetiere. Kindler Verlag, München, S. 1

Tierbildern zu befriedigen suchte, die aus dieser Wertzuschreibung erwuchs. Bereits in ihren Anfängen um 1900 entstand im Zuge der breiten Aufmerksamkeit für dieses Thema eine Vielzahl literarischer Tierdarstellungen, in den USA entwickelte sich gleichzeitig erstmals ein theoretischer Diskurs über Darstellungsweisen und die sich daraus ergebenden, eventuell fehlerhaften Naturvorstellungen. Mitman zeigt auf, wie die damals allgemein vorherrschende große Popularität von „nature-fiction“ erste Kritiker auf den Plan rief.²⁵ Diese bemängelten den Hang zu Sentimentalismus und Vermenschlichung, den diese Geschichten aufwiesen und sahen eine Gefahr in der Vermischung von wissenschaftlicher Beobachtung und künstlerischer Freiheit. Mitman zitiert den Naturforscher John Burroughs, der diese Geschichten als „mock natural history“²⁶ abtut und verweist auf Theodor Roosevelt, dessen Sorge hinsichtlich der Romantisierung von Natur in folgendem Zitat von 1907 zum Ausdruck kommt: „If the child mind is fed with stories that are false to nature [...] the children will go to the haunts of the animal only to meet with disappointment, [...] disbelief, and the death of interest.“²⁷

In der als *nature faker controversy* bekannten Debatte ging es also unter anderem um das Risiko, echtem Naturinteresse durch emotionalisierende Narration zu schaden, es geradezu abzutöten. Die Kritik an romantischer Darstellung kam hierbei zu weiten Teilen aus Reihen, die der Wildjagd recht nah standen. Die Sorge um eine Verharmlosung der Natur hatte ihren Ursprung damals also hauptsächlich in einer Naturdeutung, die die Wildnis in erster Linie als großen Kampf ums Überleben verstand – und nur jenen echtes Naturverständnis zugestand, die als Jäger selbst zu Akteuren dieses Kampfes wurden.²⁸ Innerhalb der Kontroverse gab es also zwei konkurrierende Sichtweisen auf Natur und Tiere, die sich bis heute in einigen Darstellungsrahmen widerstreiten: das brutale, lebensbedrohliche Wesen auf der einen Seite, das romantische Wesen, in dessen Darstellung besonders Tieren eine gewisse Unschuld zukommt, auf der anderen. Bei beiden Sichtweisen handelt es sich selbstverständlich um sehr extreme, undifferenzierte Blickwinkel, die der *realen Natur* nicht gerecht werden können. Die Natur kann in Abgrenzung zur menschlichen Kultur als beides angesehen werden: unerbittlich oder

25 Mitman (1999), S. 11 f.

26 Ebd.

27 Ebd. S. 12. Mitman zitiert hier aus einem Interview: Clark, Edward B.: „Roosevelt on the Nature Fakirs“, in: *Everybody's Magazine* 16 (Juni 1907), S. 770-774

28 Es ist hervorzuheben, dass es auch im Jägertum eine moralische Wertung in der Haltung Tier und Natur gegenüber gab, die in der positiven Bezeichnung „gentleman sportsman“ deutlich wird, zu der der „pot-shot hunter“ das negative Gegenbild war. Vgl. Mitman (1999), S. 14.

friedlich, die Deutung hängt rein vom Blickwinkel ab.

Die Frage nach dem Zusammenhang von Jagd und Tierbild ist vor allem unter dem Gesichtspunkt interessant, dass auch der dokumentarische Tierfilm seine Ursprünge in der Jagdtradition hat: Im Sinne einer „ökologischen Läuterung“ wurde das Gewehr nach der Erfindung der tragbaren Kamera von vielen gegen diese eingetauscht, es fand ein „Übergang vom Töten zum Abbilden statt“.²⁹

Erst in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte sich durch Vorreiter wie den Biologen Konrad Lorenz die Ethologie, die Verhaltensforschung, und aus der *Jagd* nach Tierbildern wurde die Tierbeobachtung, wie wir sie heute kennen. Zuvor filmte man Tiere in erster Linie, um ihre Existenz und die eigene Begegnung mit ihnen zu belegen, oder um ihre Bewegungsabläufe zu studieren – erst durch die neue Forschungsrichtung begann man ihr Verhalten (auch filmisch) zu dokumentieren und differenziert, unabhängig von Zuschreibung, verstehen zu wollen.

Das Wissen um das Verschwinden der Tiere aus weiten Teilen des menschlichen Lebensraumes und die dadurch mitbedingte vermehrte Bedeutung ihrer medialen Präsentation bilden einen wichtigen Hintergrund, um das heutige Verhältnis des Menschen zum Tier zu beschreiben. Außer den Medien sind in der heutigen, städtischen Gesellschaft nicht viele Räume geblieben, in denen der Mensch wilden Tieren direkt begegnet, und selbst diese wenigen unterliegen bestimmten Bedingungen, die die menschliche Wahrnehmung des Tieres beeinflussen oder eine direkte Begegnung erschweren. Im Zoo findet man die Tiere in Käfigen, durch Scheiben oder Gitter getrennt und eingesperrt, wodurch sie jeglicher Wildheit beraubt und ähnlich der Tiere im Fernsehen für die menschliche Betrachtung inszeniert werden.³⁰ In Grünanlagen sieht man häufig wild lebende Tiere, besonders Kaninchen – durch ihre Existenz auf einer grünen Insel, meist gerahmt von geteerten Straßen, wirken diese Tiere jedoch nicht frei sondern eher wie traurige Gefangene der Zivilisation. Ein Großteil der Tiere, denen man in der Stadt begegnet sind solche, die der Kategorie *Schädling* zugeordnet werden. Ratten, Tauben und bestimmten Insektenarten, wie Kakerlaken oder Termiten begegnet

29 Hediger, Vinzenz (2007): Das Tier auf unserer Seite. Zur Politik des Filmtiers am Beispiel von Serengeti darf nicht sterben, in: von der Heiden, Anne/ Vogl, Joseph (Hrsg.): Politische Zoologie. Diaphanes, Berlin 2007, S. 69

30 Sabine Nessel weist darauf hin, dass es im Zoo eine spezielle Schauanordnung gibt, die die ausgestellten Wesen zu vermittelten, also medialen Tieren macht. Vgl. Nessel, Sabine (2012): Animal medial – Zur Inszenierung von Tieren in Zoo und Kino. In: Nessel, Sabine et al. (Hrsg.): Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien. Bertz + Fischer, Berlin 2012 (S. 33-44)

der Mensch besonders negativ voreingenommen; teilweise weil es mit ihnen Probleme der Krankheitsübertragung gibt (Ratten, Tauben), weil sie materiellen Schaden anrichten (Termiten) oder einfach weil sie massenhaft im häuslichen oder lebensweltlichen Umfeld der Menschen auftreten können, wodurch dieser sich bedroht oder zumindest gestört fühlt (bestimmte Ameisenarten, Heuschrecken oder Frösche bei der Wanderung könnten Beispiele sein – viele eigentlich harmlose Tiere kämen hierfür in Frage).³¹

Nach Betrachtung dieser spärlichen Begegnungsräume wird klar: Um im Alltag einen persönlichen Bezug, eine Nähe, zum nicht-domestizierten Tier aufzubauen, ist der Mensch auf ihre Vermittlung angewiesen. Was Nähe ist, wie sie entsteht und was sie in Bezug auf Tiere meint, soll im folgenden Kapitel Thema sein.

3. „Nähe“ und „Distanz“ - Formen und Definitionen

³¹ Tauben stellen ein ausgesprochen interessantes Beispiel für die historisch wandelbare Konnotation von Tieren dar, haben sie sich doch vom Botenvogel, der gar für Frieden stand, durch ihr massenhaftes Auftreten in Stadtgebieten in sogenannte „Ratten der Lüfte“ gewandelt.

Nähe und Distanz – um das Verhältnis zu beschreiben, in das der Zuschauer von Tierfilmen zu den dargestellten Tieren gesetzt wird, wird erneut ein Dualismus herangezogen. Bei den Begriffen handelt es sich um Antagonismen, die je einen Pol des Spannungsverhältnisses beschreiben sollen, in dem sich der Zuschauer bei der Betrachtung von medialen Akteuren, auch Tieren, bewegt.

Es handelt sich um Begriffe, die eine Entfernung beschreiben, jedoch nicht eindeutig sind, sie können Relationen auf unterschiedlichen Ebenen wiedergeben: Es gibt Nähe und Distanz in einem räumlichen sowie zeitlichen Sinne – beides kann man als physisch bezeichnen. Man verwendet dieselben Begriffe um soziale oder kognitive Verhältnisse zu beschreiben – diese beiden können als psychisch zusammengefasst werden. Darüber hinaus gibt es emotionale Nähe oder Distanz, die sich keiner der beiden Kategorien zuordnen lässt: Die Symptome von Emotionen können sich somatisch, also auf eine gewisse Art physisch, äußern, während Bewusstsein und Bewertung der eigenen Verfassung psychisch erfolgt.

Die Beschreibung der Entfernung vollzieht sich graduell. Nähe kann unterschiedlich intensiv ausgeprägt sein, ab einer gewissen Entfernung (die individuell und kontextabhängig ist), spricht man von Distanz.

Im Bezug auf die bisherigen Beobachtungen zum Verhältnis von Mensch und Tier, lässt sich also festhalten, dass die Wissenschaft und philosophische Strömungen zunehmend die epistemologische Distanz zwischen Mensch und Tier in Frage stellen und stattdessen eine biologische und ontologische Nähe propagieren. Immer mehr Menschen leben in physischer Distanz zu wilden Tieren, durch die Entstehung der Ethologie im vergangenen Jahrhundert hat sich aber ein Bestreben der Menschen manifestiert, eine durch die Wahrnehmung von Andersartigkeit aufgebaute Distanz zu überwinden und sich anderen Arten durch Beobachtung und Verständnis psychisch anzunähern.

Doch was meinen die Begriffe Nähe und Distanz zunächst ganz allgemein für die Betrachtung von Medien? ³²

3.1 Nähe durch Medien

³² Es soll darauf hingewiesen werden, dass wir uns der Übersichtlichkeit halber immer wieder nur auf eines von beiden, *Nähe* oder *Distanz*, konzentrieren. Der ausgelassene Begriff kann jeweils als gegenteiliger Effekt verstanden werden.

Medien als Vermittelndes scheinen zunächst nicht geeignet um direkte Nähe zu einem Gegenstand herzustellen, da sie immer zwischen den Rezipienten und das Darstellungsobjekt geschaltet sind. Die verschiedenen Medien haben allerdings vielfältige Mechanismen entwickelt, um diese künstliche Distanz erfolgreich auszugleichen und sogar ins Gegenteil zu verkehren: Als Vermittelndes sind sie in der Lage, weit entfernte Gegenstände und Lebewesen näher an den Rezipienten heranzubringen, als dies in seiner Lebensrealität andernfalls möglich wäre. Deshalb ist es üblich, „Medien als Mittel zur Überbrückung räumlicher, sozialer und physischer Distanz zu beschreiben“.³³

Allgemein ist die Wirkung *vermittelter Nähe* immer eng mit der sogenannten *Unmittelbarkeit* verbunden – etymologisch scheinbar ein gravierender Widerspruch. Diese Widersprüchlichkeit löst sich jedoch sofort auf, wenn man sich bspw. die durch den Medienwissenschaftler Martin Andree (2005) angebotene Definition für Unmittelbarkeit vor Augen führt: „[...] es handelt sich um alle Kommunikationsphänomene, die zugleich in einem Medium vorliegen und doch suggerieren, die Medialität zu überschreiten.“³⁴

Laut Jay David Bolter und Richard Grusin (2004) ist Unmittelbarkeit Teil der „doppelte[n] Logik der »Remediation«“ und damit eng verknüpft mit der ihr entgegenstehenden Hypermedialität.³⁵ Remediation meint die Art und Weise, wie alte und neue Medien aufeinander einwirken und wie bei der Entwicklung neuer Medien immer das Ziel verfolgt wird, alte Medien zu übertreffen – gerade hinsichtlich ihrer Unmittelbarkeit. Die *doppelte Logik* besagt also, dass unsere Kultur auf der einen Seite stets bestrebt ist, immer neue und verschiedene Medien hervorzubringen (Hypermedialität), während sie auf der anderen Seite versucht, die Wahrnehmung der Medien, die „Spuren der Vermittlung“, auszulöschen (Unmittelbarkeit).³⁶ Bolter und Grusin sprechen von einem „unersättlichen Verlangen nach Unmittelbarkeit“, das bspw. durch die Teilhabe an actiongeladenen Live-Sendungen im Fernsehen befriedigt werden kann.³⁷ Laut ihnen besagt die Logik der Unmittelbarkeit, „dass das Medium selbst

33 Abend, Pablo/ Haupts, Tobias/ Müller, Claudia (2012): Medialität der Nähe. Situationen – Praktiken – Diskurse. transcript Verlag, Bielefeld, S. 9

34 Andree, Martin (2005): Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute. Wilhelm Fink Verlag, München, S. 335 f.

35 Bolter, Jay David/ Grusin, Richard (2004): Remediation – zum Verständnis digitaler Medien durch die Bestimmung ihres Verhältnisses zu älteren Medien, in: Febel, Gisela/ Joly, Jean-Baptiste/ Schröder, Gerhart (Hrsg.): Kunst und Medialität. merz&solitude, Stuttgart 2004, S. 13

36 Ebd.

37 Vgl. Ebd.

verschwinden soll, um uns in der Gegenwart der dargestellten Dinge zurückzulassen: in einem Rennwagen sitzend oder auf einem Berggipfel stehend.“³⁸

Wenn man also davon ausgeht, dass es eine den Medien innewohnende Tendenz gibt, sich selbst in der Wahrnehmung des Rezipienten aufzulösen, so ist es naheliegend anzunehmen, dass sich gerade audiovisuelle Medien nicht nur eignen, um dem Rezipienten das illusorische Gefühl physischer Nähe zu einem Gegenstand zu vermitteln, wie es der Rennwagen oder der Berggipfel suggerieren. Man kann annehmen, dass sie ebenfalls in der Lage sind, psychische und emotionale Nähe zu dargestellten Personen zu vermitteln und wollen deshalb die These aufstellen, dass es außerdem möglich ist, durch die Rezeption audiovisueller Medien eine solche Nähe zu Tieren zu entwickeln.

Für die weitere Untersuchung stellen sich folgende Fragen: Unter welchen Umständen wird es wahrscheinlich, bei der Rezeption medialer Tiere eine psychische Annäherung zu erleben? Was für verschiedene Formen sind hierbei möglich? Wodurch wird es begünstigt, sich der Vorstellung einer physischen Annäherung hinzugeben?

3.2 Imaginative Nähe zu Figuren

Der Medienwissenschaftler Jens Eder (2006) ist einer der wenigen Autoren, der sich explizit und ausführlich der Frage widmet, welche Formen von *Nähe* ein Rezipient zu medial dargebotenen Figuren entwickeln kann.³⁹ Er greift die rezeptionsanalytische Frage auf, wie der Zuschauer zu einer kognitiven Bewertung des Verhaltens der dargestellten Figur (Appraisal) kommt: Beobachtet er immer objektiv und distanziert das Geschehen oder kann seine Perspektive subjektiv, damit parteiisch und emotional gefärbt sein? Eder geht davon aus, „dass die beiden Zuschauerhaltungen – objektive Bewertung von Figuren und subjektive *Identifikation* mit ihnen – die Pole eines Kontinuums bilden, das wiederum nur ein Teil eines komplexeren Netzwerks imaginativer Verhältnisse zu Figuren ist.“⁴⁰ Das Zuschauerverhalten kann demnach also während der Rezeption individuell und situativ verschiedene Ausprägungen annehmen.

Eder entwickelt den Begriff der „imaginativen Nähe“, da sich auf diese Weise vielfältige und komplexe Zuschauerreaktionen zusammenfassen lassen.⁴¹

38 Ebd., S. 15

39 Eder, Jens (2006): *Imaginative Nähe zu Figuren*, in: *montage/av* 15/2/2006, S. 135-160

40 Ebd. S. 139 f.

41 Ebd. S. 135

Eder selbst versucht bereits eine Übertragung des Begriffs *Nähe* auf den Umgang mit Tieren, sieht aber allgemein nur wenige Möglichkeiten, eine solche aufzubauen: „Während physische Nähe auch zu Tieren oder Dingen bestehen kann, besteht in psychischer und beziehungsmaßiger Hinsicht eine tendenziell größere Distanz zu ihnen – selbst wenn es sich um »den besten Freund des Menschen« handelt.“⁴²

Es ist bezeichnend, dass er in dieser Aussage Tiere pauschal mit Dingen gleichstellt. Seine These bezieht sich auf die lebensweltliche Begegnung mit Tieren und kann durchaus einleuchten, betrachtet man bspw. den Umstand, dass wir mit Tieren nicht sprechen können und uns ihre psychischen Zustände daher verborgen bleiben. Denkt man jedoch an die Argumentation von Wiedenmann (1998): In manchen Situationen interpretiert der Mensch Begegnungen mit Tieren nach dem sozialen Deutungsrahmen. Deshalb muss Eders Aussage zumindest hinsichtlich der von ihm in Form des „besten Freund des Menschen“ angesprochenen Heimtiere hinterfragt werden. Überträgt man seine Ansicht aber auf die televisuelle Repräsentation von Tieren, kommt noch ein weiterer Umstand hinzu: Die filmische Darstellung bietet die Möglichkeit, das kommunikative Defizit gänzlich zu übergehen und dem Zuschauer Einblicke in die (unterstellte) Wahrnehmungswelt anderer Arten zu gewähren. Damit öffnen sich in der filmischen Begegnung mit Tieren für den Rezipienten Dimensionen von Nähe und Distanz, die im lebensweltlichen Umgang mit ihnen verschlossen bleiben.

Obwohl sich die folgenden Überlegungen Eders ausdrücklich auf imaginäre menschenähnliche Figuren im Film beziehen, will ich seine Definitionen von Nähe aufgreifen und im weiteren Verlauf dieser Arbeit ihre Übertragbarkeit auf die Wahrnehmung von Tierdarstellungen im Fernsehen prüfen.

Eder beschreibt alle von ihm genannten Formen der Wahrnehmung imaginativer Figuren als analog zu Bewertungsprozessen aus dem Alltag des Rezipienten. Er weist nur auf einen bedeutenden Unterschied zwischen realer und medialer Begegnung hin: Im Gegensatz zu realen Personen, können die Zuschauer imaginativen Figuren „nicht wirklich in raumzeitlicher oder sozialer Hinsicht nahe sein; sie können aber *imaginieren*, ihnen nahe zu sein, oder sich ihnen nahe *fühlen*.“⁴³

Ogleich sich Eder auf rein erfundene Figuren bezieht, während die hier untersuchten Wesen real existieren, scheint der Gedanke lohnenswert, dass für Begegnungen mit

42 Ebd. S. 137

43 Ebd.

audiovisuellen Repräsentationen wilder Tiere ähnliche Bedingungen gelten wie die soeben beschriebenen: Es ist dem Zuschauer nicht (oder oft nur mit großem Aufwand) möglich, sich in eine reale Nähe zu ihnen zu begeben – und es scheint fast ausgeschlossen, eine Begegnung zu erleben, die ähnlich tiefe Einblicke in das Leben der Tiere böte, wie Tierfilme sie ermöglichen. Stattdessen findet auch eine Annäherung an das reale wilde Tier in der Regel rein imaginativ oder emotional statt.

Eder hat fünf verschiedene Arten von Nähe definiert, in denen sich der Zuschauer imaginativen Figuren gegenüber wiederfinden kann. Laut Eder korrelieren all diese Dimensionen miteinander, können sich also gegenseitig verstärken oder relativieren:

1. Raumzeitliche Nähe und Para-Proxemik

Raumzeitliche Nähe kann verschiedene Aspekte umfassen. Die erste Ausprägung wird durch die geografische und zeitliche Ähnlichkeit bestimmt, die zwischen der Lebenswelt des Zuschauers und der filmisch dargestellten Welt besteht. Eine andere Ausprägung fragt nach dem Ausmaß, in dem der Rezipient die Figur durch Zeit und Raum der Erzählung begleitet: Nähe entsteht demnach durch die audiovisuelle Darstellung aller wichtigen Ereignisse, während das Auslassen oder rein sprachliche Erwähnen von wichtigen Situationen Distanz hervorruft.⁴⁴

Para-Proxemik bezieht sich auf die filmtechnisch induzierte Illusion einer tatsächlichen „körperlichen Nähe im Raum“⁴⁵ – hier kommt die sinnliche Wirkung der Unmittelbarkeit zum Tragen.

2. Verstehen und Perspektivenübernahme

Figuren zu verstehen, kann laut Eder zwei verschiedene Bedeutungen haben: a) Ihre Persönlichkeit mit ihren relevanten Merkmalen zu kennen, also mit Hilfe im Verlauf des Films gesammelten Informationen einen Prozess der Figuresynthese zu durchlaufen, an dessen Ende die Herausbildung eines mehr oder weniger konsistenten mentalen Modells der Figur steht. Aufgrund der Bewertung dieser Figur entsteht dann ein Gefühl von Nähe oder Distanz.⁴⁶ b) Das Innenleben der Figur zu erfassen. Aufgrund von dargestellten Ereignissen und Reaktionen wird der Figur eine „mentale Perspektive“ unterstellt – je nachdem, ob der Rezipient die Perspektive teilen kann oder nicht, wird sich bei ihm ein

44 Vgl. Ebd., S. 143

45 Vgl. Ebd., S. 144

46 Ebd., S. 145

Gefühl von Nähe oder eher Distanz einstellen.⁴⁷ Beide Arten des Verstehens stehen in Zusammenhang mit kognitiver Nähe.

3. Ähnlichkeit, Vertrautheit und soziale Parteilichkeit

Eine Figur zu kennen und zu verstehen, wie es unter Punkt 2 beschrieben wurde, ist grundlegend, damit sich Vertrautheit oder ein Gefühl von Ähnlichkeit mit ihr entwickeln kann. Es handelt sich hierbei um Konsequenzen aus Vergleichen, die der Zuschauer zwischen seinem mentalen Modell der Figur und Personen aus seiner realen Umgebung oder sich selbst anstellt.⁴⁸ Soziale Nähe wird demnach dadurch erzeugt, dass der Zuschauer Ähnlichkeiten zwischen der Figur und einer bereits bekannten sozialen Situierung wahrnimmt.⁴⁹

4. Parasoziale Interaktion (PSI) und parasoziale Beziehungen (PSB)

Parasoziale Beziehung und Parasoziale Interaktion sind Begriffe, die zunächst entwickelt wurden, um das persönliche Verhältnis zu beschreiben, das viele Rezipienten zu einer realen Persönlichkeit entwickeln, die regelmäßig im Fernsehen auftritt (Persona).⁵⁰ Wie Eder bemerkt, werden diese Begriffe heute jedoch oft Synonym für vielfältige Reaktionen auf Medienpersonen genutzt, egal ob es sich hierbei um Personas handelt oder um fiktive Charaktere. Eder selbst plädiert dafür, den Begriff PSI nur dann zu benutzen, „wenn Zuschauer auf Stimuli verbalen und nonverbalen Verhaltens in dargestellten Face-to-Face-Situationen reagieren (z.B. wenn jemand in die Kamera blickt) oder wenn sie imaginieren, selbst mit den Figuren in Interaktion zu treten“.⁵¹ Parasoziale Beziehungen setzen neben eines simulierten persönlichen Zusammentreffens auch eine Regelmäßigkeit oder zumindest Wiederholung der Begegnung voraus, da der Begriff Beziehung im zwischenmenschlichen Bereich konnotativ immer auf einen zeitlichen Verlauf, auf einen Prozess der Annäherung oder allgemeiner auf eine gemeinsame Entwicklung verweist.

47 Ebd., S. 146

48 Vergleiche ebd. S. 149

49 Ebd.

50 Vergleiche Horton, Donald/ Wohl, R. Richard (2001): Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz, in: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. UVK, Konstanz 2001, S. 74-104. PSB/PSI werden hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Fernsehrezeption in Kapitel 4.3 dieser Arbeit eingehender betrachtet.

51 Eder (2006), S. 141 f.

5. Affektive Anteilnahme

Im Gegensatz zu PSB und PSI handelt es sich bei affektiver Anteilnahme um ein in erster Linie filmwissenschaftlich rezipiertes Konzept. Laut Eder kann „affektive Nähe – in Form intensiver positiver Gefühle zu einer Figur – sowohl die Form von Sympathie als auch die von Empathie annehmen, affektive Distanz kann in Form von Antipathie oder auch kühler, nicht-empathischer Beobachtung auftreten.“⁵²

Wie sich positive oder negative Gefühle auswirken, hängt demnach davon ab, ob man sich in die Figur hineinversetzt, also mit ihr fühlt, oder ein stärkeres Augenmerk auf die Bewertung der Figur legt, demnach also Gefühle für die Figur entwickelt. An dieser Stelle wird deutlich, dass gerade die in den Punkten 1-3 beschriebenen Mechanismen der Annäherung an Figuren von entscheidender Bedeutung dafür sind, welche Form der affektiven Anteilnahme entwickelt wird.

Die Frage, ob und wie sich die fünf Arten von Nähe auf die Rezeption von Tierdarstellungen direkt oder abstrakt übertragen lassen, bedarf genauer Untersuchung. Zusammenfassend soll festgehalten werden, dass Medien generell geeignet erscheinen, um Nähe zwischen dem Rezipienten und dem dargestellten Objekt oder Wesen, in unserem Fall dem Tier, herzustellen. Gerade der Film bietet eine Vielzahl unterschiedlicher Zugänge, die die Erzeugung von psychischer Nähe begünstigen oder verstärken können und Raum für die Imagination raumzeitlicher Begegnung bieten. Da das Fernsehen auch ein filmisches Medium ist, lassen sich viele der Betrachtungen Eders darauf übertragen.

Bevor weitere Beobachtungen folgen, will ich einen ersten Versuch unternehmen zu formulieren, was Nähe zum Tier bedeuten kann. Analog zu den Beobachtungen Eders kann Nähe zum filmischen Tier zunächst darin bestehen, dass

1. ein raumzeitlicher Bezug zwischen dem Tier und dem Zuschauer hergestellt wird.
2. der Zuschauer durch die im Verlauf des Films gesammelten Informationen das Gefühl hat, das Tier *kennenzulernen* und sein Innenleben zu erfassen.
3. der Zuschauer etwas aus der eigenen Persönlichkeit oder seiner Lebenswelt in der Tierdarstellung oder Geschichte wiedererkennt.
4. für den Zuschauer eine soziale Interaktion (wiederholt) imitiert wird.⁵³

⁵² Ebd. S. 142

⁵³ Ich spreche hier bewusst nicht von einer Interaktion mit einem Tier, da auch Menschen im Tierfilm auftreten und Einfluss auf Nähe- und Distanzgefühle des Publikums nehmen. Siehe hierzu Kapitel 5.4.

5. der Zuschauer den tierischen Protagonisten durch seine Geschichte begleitet und je nach Bewertung des Tieres mit ihm mitfühlt – oder es distanziert betrachtet.

Einige dieser Annäherungen an ein Tier erscheinen sofort schlüssig und auf lebensweltliche Begegnungen mit anderen Lebewesen übertragbar, andere implizieren bereits angesprochene Tendenzen des Films, ein Innenleben des Tiers zu konstruieren und Zuschreibungen vorzunehmen. Auch wenn im weiteren Verlauf verschiedene Kriterien hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit auf die televisuelle Darstellung von Tieren relevant werden, soll nun schon eine übergeordnete Frage formuliert werden:

Welche der formulierten Arten von Nähe bringen den Zuschauer psychisch näher an das Tier *als Tier*? Inwieweit bleibt in menschengemachten medialen Tierdarstellungen das Tier erhalten, das *Andere*, das *nicht-menschliche*?

4. Nähe im Fernsehen – medienspezifische Faktoren

Es gibt verschiedene Formen, wie ein Rezipient Nähe zu einem dargestellten Tier entwickeln kann. Doch wodurch entstehen solche Relationen – gerade bei der Rezeption televisueller Tierrepräsentationen? Mit welchen Mitteln evoziert das Fernsehen Gefühle von Nähe oder Distanz zum Tier? Diese Fragen richten sich an das Fernsehen, zu ihrer Beantwortung müssen aber zunächst einige Grundlagen des Filmischen und die grundsätzliche Unterscheidung filmischen Materials in dokumentarisch und fiktional thematisiert werden. Denn das Fernsehen ist ein filmisches Medium, ein großer Teil seiner Ästhetik, Konzeption und Wirkung ist Produkt filmischer Konventionen.

Für den Tierfilm hat Hohenberger (2004) folgende Gemeinsamkeit von Fernsehen und Kino formuliert: „Wo immer Tiere zu sehen sind, ob im Kino oder im Fernsehen, wollen uns die Dokumentationen über sie glauben machen, dass Tiere so sind, wie sie sie uns zeigen.“⁵⁴

4.1 Grundlagen des Filmischen

Ein Film besteht aus drei Ebenen: 1. dem Bild, also seinem Inhalt, sowie dessen Gestaltung, 2. der Zeitlichkeit, also Bewegung und Narration, und 3. dem Auditiven, also aus Sprache, Geräuschen und Musik.

Nun sollen die für die folgenden Betrachtungen hilfreichen Elemente auf allen drei Ebenen aufgespürt werden. Hierfür dient eine grundsätzliche Betrachtung der drei Ebenen, die mit folgender Fragestellung beginnt: Was macht das Filmbild aus, wie erschließt es sich seinem Betrachter?

Filmbilder sind „Zeichen“, die „etwas anderes als sich selbst kennbar machen wollen“⁵⁵ – so beschreibt es Jan-Marie Peters (1982). „Das Bild ist kein Duplikat des Abgebildeten, sondern ein Zeichen, in dem das Abgebildete *verstanden* wird.“⁵⁶

Diesem Bilderverständnis folgend ergibt sich, dass jede (filmische) Abbildung *gelesen* werden muss, da sie Bedeutung in sich trägt. Sie kann bspw. niemals vollkommen objektiv sein, da es ein Subjekt gibt, das dieses *Zeichen* produziert hat. Damit hat es auch seine persönlichen „Gedanken, Gefühle oder Wünsche“⁵⁷ in das Bild eingeschrieben, die wiederum von einem anderen Subjekt gelesen und individuell verstanden werden.

54 Hohenberger (2004), S. 184

55 Peters, Jan-Marie (1982): Die Struktur der Filmsprache, in: Witte, Karsten (Hrsg.): Theorie des Kinos. Suhrkamp, Frankfurt 1982, S. 171

56 Ebd., S. 172

57 Ebd.

Über die implizierten subjektiven Intentionen hinaus gibt es noch weitere Bedeutungsebenen, auf denen das Bild verstanden werden kann, hier sollen die denotative und die konnotative Bedeutung unterschieden werden. Dies lässt sich am besten anhand eines Beispiels tun: In einem Filmbild ist ein Wolf zwischen Bäumen zu sehen. Dies wäre die Denotation, eine reine Beschreibung des faktisch sichtbaren Bildinhalts. Durch seine lebensweltliche Erfahrung würde der Betrachter die abgebildeten Bäume vermutlich zu einem Ort konstruieren, einen Wald in diesem Bild sehen oder *lesen*. Konnotativ würden diese visuellen Informationen mit inhaltlichen Bedeutungen des Bildes ergänzt: Man könnte den Wolf als anmutig oder auch bedrohlich empfinden, das Bild in den Kontext des aktuellen Wiederkehrens einer bedrohten Art nach Deutschland stellen. „Mit Konnotation ist keine subjektiv beliebige Bedeutungsassoziation gemeint, sondern eine Bedeutung, die im kulturellen Kontext fest verankert ist.“⁵⁸

Hier kommen die in Kapitel 2.2. im Bezug auf Tiere angesprochenen kulturell bedingten Zuschreibungsprozesse zum Tragen, allgemeiner kann man auch von „kulturellen Codes“ sprechen.⁵⁹

Die Wirkung eines Bildes wird, wie bereits angesprochen, jedoch nicht nur durch unwillkürliche Zuschreibungen des Produzenten oder Rezipienten beeinflusst, Bilder werden außerdem bewusst und aktiv gestaltet. Zu den Gestaltungsmöglichkeiten des filmischen Bildes zählen verschiedene Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven, usw.

Die aktive Gestaltung eines Bildes ist dem Betrachter im Moment der Rezeption jedoch meist nicht bewusst, eine filmische Aufnahme trägt immer den Schein der *Unmittelbarkeit* in sich. Denn das Filmbild hat, wie Siegfried Kracauer (1973) bemerkt, eine „realistische Tendenz“.⁶⁰

Es steht in der Tradition des fotografischen Bildes, dem durch seine Eigenschaft, die äußere Wirklichkeit durch Lichteinfall festzuhalten, im Gegensatz zur Malerei ein besonders objektives Verhältnis zur Realität zugesprochen wird. Das filmische Bild kann, ebenso wie das fotografische, jenseits von Sprachlichkeit *zeigen* und dadurch „einen Eindruck von unmittelbarer Direktheit, von Realität selbst“ erzeugen.⁶¹ Kracauer spricht hinsichtlich des Filmbildes von einer „Darstellung physischer Realität“ und unterscheidet in seiner „Theorie des Films“ (1973) zwei Arten, auf die sich dieses Zeigen von Realität

58 Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Metzler, Stuttgart, S. 112

59 Vgl. Ebd.

60 Kracauer, Siegfried (1973): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp, Frankfurt a.M., S. 61 ff.

61 Hickethier (2007), S. 39

vollziehen kann: So kann das Bild auf der einen Seite „registrierend“ sein, wenn es bereits bekannte Dinge und Sachverhalte zeigt, auf der anderen Seite jedoch auch „enthüllen“, wenn es Einblicke ermöglicht, die der Betrachter ohne die Kamera nicht erhalten hätte.⁶² Bilder wirken unmittelbar auf Emotionen, gerade solche Bilder, die der Betrachter vorher noch nie gesehen hat, vermögen ihn deshalb auf eine Weise zu treffen und zu bewegen, wie es Worte nicht könnten. Bilder werden darüber hinaus weit besser erinnert als dies bei mündlichen Beschreibungen der Fall ist.⁶³ Dies gilt auch für das fotografische Bild, das filmische Bild übertrifft die Fotografie jedoch in seinem Realismus durch die Fähigkeit, Bewegung einzufangen und dadurch Zeitlichkeit darzustellen.⁶⁴

Damit öffnet sich die zweiten Ebene, die Zeitlichkeit, die sich hier durch Bewegung äußert. Bewegung ist die dem Bild inhärente Form von Zeit, darüber hinaus zeichnet sich der Film jedoch dadurch aus, dass er in der Lage ist, Zeitlichkeit über verschiedene Bilder oder Einstellungen hinweg zu konstruieren. Hierfür ist der Begriff der Narration oder Erzählung ausschlaggebend: Einzelne Bilder werden durch Sukzession zu einer kohärenten Erfahrung organisiert. Dies geschieht in erster Linie durch eine Auswahl von Einstellungen, deren Länge durch den Schnitt begrenzt wird und die dann durch Montage zu einer in der Regel dramaturgisch gestalteten Geschichte zusammengefügt werden. Eine solche Gestaltung kann bemüht sein, einen in sich geschlossenen Erzählkosmos aufzubauen – was sich klassischer Weise dadurch umsetzen lässt, dass für die dargestellten Geschehnisse eine gemeinsame Zeit und ein gemeinsamer Raum unterstellt wird. Die Geschlossenheit kann noch gesteigert werden, wenn die Narration einen erkennbaren Anfang und Schluss besitzt, die miteinander in einer Beziehung stehen. Die geschlossene Dramaturgie findet sich in einigen Tierfilmen, viele orientieren sich jedoch auch an der vielseitigen offenen Form der Dramaturgie.

Es ist also möglich, durch das Zusammenfügen von Ausschnitten einen übergeordneten Sinnzusammenhang herzustellen, der auch über Auslassungen hinweg funktioniert. Auch für diesen Vorgang, vergleichbar mit dem Bildverständnis, ist es ausschlaggebend, dass der Rezipient aktiv bei der Bedeutungskonstruktion mitwirken muss: Aus den ihm dargebotenen Bildern muss er Bedeutungen herauslesen und Verbindungen herstellen, um

62 Kracauer (1973), S. 71-94

63 Vgl. Unz, Dagmar/ Schwab, Frank (2004): Nachrichten, in: Bente, Gary/ Mangold, Roland/ Vorderer, Peter (Hrsg.): Lehrbuch der Medienpsychologie. Hogrefe, Göttingen/Bern/Toronto/Seattle 2004, S. 508

64 Kracauer (1973), S. 61

eine Geschichte erkennen und verstehen zu können.⁶⁵

In der Regel wird diese narrative Konstruktion zusätzlich akustisch unterstützt – womit wir bei der dritten Ebene angekommen wären. Alle drei Elemente des Auditiven, Sprache, Geräusch und Musik, können sich dafür eigenen, einen akustischen Zusammenhang zwischen einzelnen Bildern herzustellen.

Nun sollen jene Elemente der Bildgestaltung, der Zeitlichkeit und des Auditiven herausgegriffen werden, die für die Erzeugung von Nähe oder Distanz ausschlaggebend erscheinen.

4.1.1 Elemente des Bildes

Die Rezeption von Filmbildern ist im Idealfall verbunden mit der Akzeptanz von Illusion. Das Filmerlebnis kann nur dann den Stellenwert einer persönlichen Erfahrung erhalten, wenn sich der Zuschauer darauf einlässt, die Blickstruktur der perspektivischen Abbildung durch die Kamera als eigene Perspektive anzunehmen, nur dann kann die *Unmittelbarkeit* der Darstellung greifen. Diese eigene Perspektive kann durch die gezielte Montage der Bilder durchaus in die Suggestion übergehen, den Blickwinkel eines am Geschehen beteiligten Akteurs einzunehmen, ohne dass der Zuschauer aus seiner Rezeption herausgerissen würde. Diese blickkonstruierende Technik wird auch *Point of View-Shot* (POV-Shot) genannt.

Begreift der Rezipient die Kameraperspektive als seine eigene, so befindet er sich auch immer in einer scheinbaren physischen Relation zum Abgebildeten, die mit den uns bereits bekannten Kategorien von Nähe und Distanz beschrieben wird. Hier kommt die von Eder (2006) benannte Para-Proxemik zum Tragen: Die Kamera kann den Zuschauer scheinbar in eine räumliche Nähe zum dargestellten Tier versetzen.

Diese *Nähe-Distanz-Relation* des filmischen Bildes lässt sich in den verschiedenen Einstellungsgrößen fassen. Folgt man der Bilddefinition von Peters (1982), so ergibt sich mit jeder Veränderung in der Nähe-Distanz-Relation, gleichzeitig auch eine Wahrnehmungs- und Bedeutungsverschiebung. Denn die Form des Bildes entscheidet immer auch über den Gesichtspunkt, unter dem das Abgebildete betrachtet wird:

Der Gesichtspunkt, unter dem eine Sache gezeigt wird, *spezifiziert* die Mitteilung, macht das Bild zu einer Formulierung eines *bestimmten* Gedankens oder Gefühls. Ob wir ein Gesicht in einer Großaufnahme zu sehen bekommen oder als Teil einer Totalaufnahme der

65 Vgl. Hickethier (2007), S. 105

betreffenden Person, bedeutet einen großen Unterschied. In der Großaufnahme wird unsere Aufmerksamkeit hingelenkt auf das Gesicht allein, in der Totale geht dieser Akzent verloren.⁶⁶

Durch die Gestaltung des Bildes wird also auch festgelegt, *wie* es gelesen werden kann. Technische Nähe führt demnach bspw. dazu, dass einem reduzierten Bildinhalt besondere Aufmerksamkeit zugewendet wird, Distanz hingegen eignet sich, um einen Überblick über das Geschehen zu erhalten. Dass Peters sich zur Verifizierung seiner These explizit auf die Großaufnahme bezieht, ist kein Zufall: Der Großaufnahme kommt in der Filmtheorie eine besondere Stellung in der Bedeutungsproduktion zu.

4.1.1.1 Wirkungsweisen der Großaufnahme

Die Großaufnahme holt Details nah an den Zuschauer heran, präsentiert sie häufig überlebensgroß und gibt sie so einer neuen Betrachtungsweise preis.⁶⁷

Die Lupe des Kinoapparates wird dir deinen Schatten an der Wand zeigen, mit dem du lebst, ohne ihn zu merken, und wird dir die Abenteuer und das Schicksal der Zigarre in Deiner ahnungslosen Hand zeigen und das geheime – weil unbeachtete – Leben aller Dinge, die deine Gefährten sind und miteinander das Leben ausmachen.⁶⁸

Wie Béla Balázs hier deutlich macht, eignet sich die Großaufnahme also besonders, um kleine, bislang unbeachtete Objekte – oder Wesen – in den Fokus zu rücken und ihnen dadurch erst eigentliche Präsenz zu geben. Diese Qualität erhält besondere Relevanz in der Darstellung von solchen Tieren, die wegen ihrer geringen Körpergröße im Alltag meist überhaupt nicht wahrgenommen werden, bspw. Insekten.

Gilles Deleuze (1989) führt den Gedanken zur Wirkung von vergrößerten Objekten noch weiter aus:

Wie Balázs bereits sehr genau zeigte, entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern – und das ist etwas ganz anderes – *sie abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten*, das heißt, sie verleiht ihm den Status einer *Entität*. Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert; sie ist absolute Veränderung [...].⁶⁹

66 Peters (1982), S. 173

67 Der Aspekt des enormen physischen Ausmaßes von Objekten, die in einer Großaufnahme präsentiert werden, ist für die Projektion auf die große Kinoleinwand von ungleich größerer Bedeutung, als es für die Wiedergabe über ein Fernsehgerät ist. Auf die Wirkung der Großaufnahme im Fernsehen wird in Kapitel 4.3 kurz eingegangen, wir gehen aber davon aus, dass sich viele filmtheoretische Überlegungen zur Großaufnahme auch auf das Fernsehen übertragen lassen.

68 Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch*. Suhrkamp, Frankfurt, S. 49

69 Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegungsbild*. Kino I. Suhrkamp, Frankfurt a.M., S. 134. Nach Balázs wiederum bleibt das Objekt der Großaufnahme im Raum verankert (da seine Funktion im Raum begründet liegt), außer es handelt sich um das menschliche Gesicht – diesem spricht auch Balázs die Eigenschaft zu, sich in der Großaufnahme vom Raum zu lösen: Vgl. Balázs, Béla (1984): *Der Geist des*

Es geht hier also nicht nur um eine Verschiebung des Wahrnehmungsraumes (der Raum wird im Gegenteil von der Wahrnehmung gänzlich abgespalten), sondern um eine „absolute Veränderung“: Die Nähe der Darstellung verfremdet die dargestellten Objekte, löst sie aus ihren Bezügen und gibt ihnen den Status von *Entitäten* – der Rezipient sieht sich also in eine vollkommen neue Beziehung zu diesen Dingen gesetzt, zu der es im Realen keine Entsprechung gibt. Für den Tierfilm ist dieser Umstand sehr interessant. Es wäre demnach möglich, auch Tieren, die der Rezipient aus seiner Lebenswelt kennt, durch ihre verwandelte Darstellung auf vollkommen neue Art zu begegnen.

Dies führt uns zu Kracauer (1973), der die Großaufnahme als exemplarisch für die „enthüllende Funktion“ des Filmbildes beschreibt. Auch bei ihm findet sich neben der Hoffnung auf „Entdeckungen neuer Aspekte der physischen Realität“⁷⁰ der Gedanke der Objektverwandlung. Er führt ihn aber weiter bis ins Phantastische: In Großaufnahmen präsentiert werden die Objekte vergrößert und ihre Wahrnehmungsmöglichkeiten vervielfältigt. Ihre „Materie“ wird transformiert, sie werden zu Projektionsflächen von Phantasie und Metaphern – „dadurch sprengen sie das Gefängnis konventioneller Realität“.⁷¹

Die Qualität dieser Befreiung kann sich im bloßen Betrachten von einem neuen Blickpunkt aus erschöpfen, sie kann jedoch auch dazu führen, dass die Objekte mit Bedeutung versehen werden. Die Großaufnahme wäre demnach „ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird.“⁷²

Diese Interpretation oder auch Bedeutungskonstruktion vollzieht sich in erster Linie durch die Technik der Montage – weshalb die Großaufnahme bspw. von Sergei Eisenstein sogar als „Montage-Einheit“ bezeichnet wurde.⁷³ In welchem Moment der Handlung eine Großaufnahme erscheint, entscheidet darüber, in welchem Kontext sie betrachtet wird und welche Bedeutung der Rezipient ihr innerhalb der Geschichte beimisst. Besonders offensichtlich wird die Bedeutung der inhaltlichen Platzierung einer

Films. Schriften zum Film, Band 2. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, S. 57 f. Da für Deleuze jedes Objekt der Großaufnahme *wie* ein Gesicht behandelt wird, bezieht er sich an dieser Stelle auf Balázs, geht aber an späterer Stelle auf den Widerspruch zu Balázs Argumentation ein. Vgl. Deleuze (1989), S. 123 ff. und S. 135

70 Kracauer (1973), S. 79

71 Ebd., S. 80

72 Balázs (2001), S. 50

73 Vgl. Kracauer (1973), S. 78. Laut Kracauer ging Eisenstein sogar so weit, der Großaufnahme jeglichen Selbstzweck abzuspochen, da er sie nur als Montage-Einheit begriff und den ästhetischen oder imaginativen Aspekt vernachlässigte.

Großaufnahme anhand des typischsten ihrer Motive: dem menschlichen Gesicht.

Kaum ein anderes Motiv wird dem Zuschauer so oft in Großaufnahme dargeboten, wie das Gesicht, kaum ein Motiv ist ihm so vertraut und kann gerade deshalb in seiner *absolut veränderten*, monströsen Darstellung so befremden.

Ein mimischer Ausdruck verweist durch äußerliche Anzeichen auf innere Vorgänge. Der Rezipient versucht ihn zu lesen, er versucht zu entschlüsseln, welche Gedanken oder Emotionen sich hinter dem Gesicht abspielen. Der Gesichtsausdruck ist also immer auch Reaktion, Ausdruck eines inneren Vorgangs, der erst durch Kenntnis der Ursache verstanden werden kann. Die Handlung, die der Großaufnahme eines Gesichtes also filmisch vorausgeht, wird der Zuschauer als Auslöser wahrnehmen und den Gesichtsausdruck dementsprechend lesen. Großaufnahmen verweisen so auf Gefühle und Gedanken, machen diese für den Zuschauer wahrnehmbar.

Deleuze bezeichnet die Großaufnahme auch als „Affektbild“, laut ihm wird eben auch der Gesichtsausdruck zu einer *Entität*: im Gesicht verdinglicht sich Emotion, wird zum „Gefühl als Sache“. ⁷⁴ Spitzt man die Betrachtung des Gesichts als *Entität* weiter zu, so könnte man sagen, dass das Gesicht geradezu den Status einer Sache, eines *Dings* annehmen kann - für Deleuze bestünde hierin kein Widerspruch zu seiner Definition der Großaufnahme als Affektbild, besteht in seinen Augen doch dasselbe affektive Potential, das er Gesichtern zuspricht, auch für die Darstellung von Gegenständen. Er spricht in diesem Fall von „dingliche[n] Affekten“, welche in der Regel eine affektiv aufgeladene Eigenschaft des Gegenstandes beschreiben. ⁷⁵

An dieser Stelle lohnt es sich, darüber nachzudenken, auf welche Weise diese Überlegungen auch die Großaufnahme des tierischen Gesichts betreffen können. Potenziell kann das Affektbild Tierdarstellungen umfassen – unabhängig davon, ob man ihr Gesicht mit dem menschlichen vergleicht, oder ob man das Tier ontologisch eher den *Sachen* oder *Dingen* zuordnet. Allerdings bedeutet dies für die Rezeption einen großen Unterschied: Schreibt man dem Tier *dingliche Affekte* zu, so betrachtet man sie kaum anders als anhand unwillkürlicher Zuschreibungen oder Konnotationen: man *unterstellt* dem abgebildeten Tier eine Eigenschaft, wodurch es zu einer affektiven Reaktion kommt. Bspw. könnte der dingliche Affekt zu einem Raubtier *blutrünstig* sein, womit mehr sein

⁷⁴ Deleuze (1989), S. 135

⁷⁵ Ebd., S. 136. Am Beispiel des Messers zeigt Deleuze, dass das „Durchdringende“ des Messers ebenso ein Affekt ist, wie der Ausdruck des Entsetzens in einem menschlichen Gesicht.

Verhalten interpretiert als sein Wesen charakterisiert würde. In diesem Fall gibt es kein Bestreben, einer potenziellen Subjektivität des Tieres nachzuspüren, es wird zum Objekt von Zuschreibung.

Es stellt sich also die Frage, ob die Rezeption des tierischen Antlitzes analog zum menschlichen Gesicht geeigneter erscheint, um dem Tiersubjekt näher zu kommen.

„Die meisten Menschen stellen sich andere Lebewesen, insofern sie Gesichter mit Augen haben, ebenfalls als blickende Wesen, wie sie es sind, vor, ohne zu wissen, ob Tiere die Welt ebenso sehen, wie wir das tun.“⁷⁶

Ein Tier, das als blickend empfunden wird, wird demnach vermutlich analog zum menschlichen Gesicht rezipiert. Hier wird deutlich, dass physiognomisch besonders andersartige Tiere, auch völlig anders wahrgenommen werden. Tiere, bei denen ein Gesicht mit Augen nicht ohne weiteres zu entdecken ist, bspw. manche Insekten oder Tiere, die fern der Erdoberfläche leben, würden demnach nicht als blickende Wesen empfunden.⁷⁷ Ein (vermeintliches) Gesicht scheint die Grundvoraussetzung zu sein, damit die Interaktion mit einem Tier analog zu einer zwischenmenschlichen vollzogen und als solche empfunden werden kann.

Doch welche Rolle spielt hierfür der Emotionsausdruck? Für den Menschen ist es heute unbestritten, dass der Ausdruck bestimmter Emotionen in allen Kulturkreisen Universalität besitzt.⁷⁸ Zwei Menschen, die sich sprachlich nicht verständigen können, sind doch in der Lage, grundlegende Emotionen des anderen zu *lesen*, also zu erkennen, ob dieser z.B. Freude oder Trauer empfindet. Charles Darwin vertrat in seiner Schrift „Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren“ die These, dass die universale Ausdrucksfähigkeit zumindest mancher Affekte, auch verschiedene Spezies miteinander verbinden würde.⁷⁹ Die Universalität dieser Theorie hielt wissenschaftlicher Prüfung jedoch nicht stand. Das theoretische Wissen darüber, dass Tiere keinen dem menschlichen analogen Emotionsausdruck besitzen, hindert Menschen

76 Koch, Gertrud (2004): Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensomotorischen Affizierung, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): Tiere. Eine andere Anthropologie. Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 48

77 Dafür glaubt der Mensch bei anderen Tieren fälschlicherweise, ein Gesicht entdecken zu können, hierfür stellt der Rochen ein Beispiel dar: Man meint, auf seiner Unterseite ein Gesicht mit Mund und Augen zu erkennen – seine Augen sitzen jedoch auf der Oberseite des Körpers, unten handelt es sich um die Nasenöffnungen.

78 Diese Universalität bezieht sich auf die sogenannten Basisemotionen. Vgl. Myers, David G. (2005): Emotion, in: Psychologie. Springer-Medizin-Verlag, Heidelberg 2005, S. 547 f.

79 Darwin, Charles: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren. Frankfurt a.M. (2000), zitiert nach Koch (2004), S. 43

in vielen Fällen allerdings nicht daran, aufgrund der Ansicht eines animalischen Gesichts, auf innere, mentale oder emotionale Prozesse zu schließen, die mit dem eigenen Empfinden vergleichbar wären. Christine Noll Brinckmann (1997) merkt hierzu an:

Ähnlichkeiten der tierischen Physiognomie mit menschlichem Ausdruck führen zu intuitiven projektiven Zuschreibungen. Dies um so leichter, als den Tieren oft die Fähigkeit zum tatsächlichen affektiven Ausdruck fehlt oder zu fehlen scheint, weil ihre Ausdrucksformen nicht unbedingt verständlich sind. [...] So kann die Antropomorphisierung ungehindert zum Zuge kommen, die in Verkennung der tierischen Verhältnisse übers Ziel hinausschießt und die Leerstelle mit menschlichen Emotionen füllt.⁸⁰

Der fehlende oder unverständliche Emotionsausdruck beim Tier wird also als *Leerstelle* empfunden, als Defizit, das ausgeglichen werden muss.

Die Suggestion eines tierischen Innenlebens und dadurch eine Analogisierung mit menschlichen Reaktionsmustern wird im Film durch Montagetechniken unterstützt, die eine Ursache für den Gesichtsausdruck des Tieres unterstellen. Damit wird dem Tier gleichsam eine subjektive Perspektive zugeschrieben. Werden Tierdarstellungen in ihrem Ausdruck also mit Menschen verglichen, so bedarf dies einer Reihe von Zuschreibungen und kann somit auch nicht zu einer objektiveren Annäherung an das Tier führen.

4.1.1.2 Der wechselseitige Blick

Die Ansicht eines Gesichtes in Großaufnahme beinhaltet einen weiteren Faktor, der ausschlaggebend für die Relation des Zuschauers zum Tier sein kann: Der Moment des Blickwechsels, der Gegenseitigkeit. Blickt der Zuschauer in ein anderes Gesicht, so wird sein Blick erwidert. John Berger (1981/1995) beschreibt den Blickwechsel zwischen Mensch und Tier wie folgt:

Die Augen eines Tieres sind [...] aufmerksam und wachsam. Das gleiche Tier wird wahrscheinlich andere Tiere auf die gleiche Weise ansehen. Für den Menschen ist kein besonderer Blick reserviert. [...] Andere Tiere nimmt der Blick gefangen. Der Mensch jedoch wird sich, indem er den Blick erwidert, seiner selbst bewusst. Das Tier beobachtet ihn genau, über einen schmalen Abgrund des Nicht-Verstehens hinweg. [...] Der Mensch blickt ebenfalls über einen ähnlichen [...] Abgrund des Nicht-Verstehens hinweg. Wenn er nun von einem Tier wahrgenommen wird, wird er so gesehen, wie er seine Umgebung sieht. Weil er dies erkennen kann, wird ihm der Blick des Tieres zu einem vertrauten.⁸¹

Diese Ansicht korreliert mit vorangegangenen Betrachtungen, des Anderen Art zu sehen

80 Noll Brinckmann, Christine (1997): Empathie mit dem Tier, in: Osolin, Janis (Hrsg.): CINEMA 42 CineZoo. Stroemfeld Verlag Basel, Frankfurt am Main 1997, S. 64

81 Berger, John (1981/1995): Warum sehen wir Tiere an?, in: Das Leben der Bilder oder Die Kunst des Sehens. Wagenbach, Berlin 1981/1995, S. 14

ist dem Menschen (scheinbar) vertraut. Trotzdem bleibt der Abgrund des Nicht-Verstehens, das Bewusstsein für die Andersartigkeit im wechselseitigen Blick von Mensch und Tier erhalten. Dieser Abgrund kann mit der Leerstelle im Emotionsausdruck des Tieres gleichgesetzt werden, der im Zwischenmenschlichen das Nicht-Verstehen auszugleichen vermag.⁸²

Auf der anderen Seite nennt Berger den gegenseitigen Blick „vertraut“, was Nähe suggeriert. Er scheint demnach Perzeption ohne Attribuierung zu beschreiben, bei der Annahme, das Tier sehe die Umgebung so wie der Mensch, handelt es sich jedoch bereits um eine Zuschreibung – die Vertrautheit, die er unterstellt, ist demnach konstruiert.

Unabhängig von Zuschreibung allerdings, birgt der Moment, in dem der Betrachter selbst zum scheinbar Betrachteten wird, eine große transformatorische Kraft: Das Subjekt wird zum Objekt der Betrachtung, es findet eine Spiegelung statt. So könnte auch der objektivierende Blick des Menschen auf das Tier aufgegriffen und umgekehrt werden.

Berger spricht jedoch im Weiteren davon, dass dieser Blick zwischen Mensch und Tier in der modernen Gesellschaft „ausgelöscht“ wurde⁸³; eine Feststellung, die sich ähnlich auch in der „Dialektik der Aufklärung“ von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer (1984) findet: „Auf der vernünftig gewordenen Erde, ist die Notwendigkeit der ästhetischen Spiegelung weggefallen. [...] Herrschaft bedarf keiner numinosen Bilder mehr, sie produziert sie industriell und geht durch sie um so zuverlässiger in die Menschen ein.“⁸⁴

Laut Adorno und Horkheimer wurde der Blickwechsel, die Spiegelung, weniger aktiv „ausgelöscht“, sie scheint heute schlicht überflüssig zu sein. Es ist die Herrschaft des Menschen über das Tier, die einst durch ontologische Distanzierung gerechtfertigt werden musste, heute jedoch so etabliert ist, dass es der direkten Gegenüberstellung, der Spiegelung, nicht mehr bedarf. Die industriell produzierten Bilder wie bspw. Fernsehdarstellungen reproduzieren ein Verhältnis, das nicht mehr definiert und deshalb auch nicht mehr von Angesicht zu Angesicht bestätigt werden muss. Dies zeigt sich für Gertrud Koch (2004) auch im Tierfilm:

Dass Tiere uns abhanden gekommen sind, dass sie sich nicht unbedingt freiwillig in unseren Gesichtskreis aufhalten und bewegen, hat eine ganze Richtung von Tierfilmen auf den Plan gerufen, die nicht mehr den Gegenblick der Tiere erzwingen wollen, sondern diese

82 Berger selbst sieht die Fähigkeit zum Überbrücken des Abgrundes zwischen zwei Menschen in der Sprache begründet, auf diesen Punkt wird in Kapitel 4.1.3 noch einmal eingegangen.

83 Berger (1981/1995), S. 35

84 Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max (1984): Mensch und Tier, in: Dialektik der Aufklärung. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, S. 289

nur noch undercover beobachten.⁸⁵

Man könnte demnach die Überflüssigkeit der Spiegelung im Sinne Horkheimer/ Adornos oder die ausbleibenden lebensweltlichen Begegnungen im Sinne Kochs als ursächlich für den heimlichen Blick auf das Tier verstehen. Unabhängig davon kann jedoch nicht ignoriert werden, dass sich die Großaufnahme – und mit ihr der Blickwechsel – auch heute noch in vielen Tierfilmen findet. Daraus ergibt sich die Frage, warum die Großaufnahme eingesetzt wird. Welche Qualität hat der wechselseitige Blick im Vergleich zum heimlichen? Welche Arten von Nähe oder Distanz kommen in diesen beiden geradezu gegensätzlichen Aufnahmen zum Tragen?

4.1.2 Elemente der Zeitlichkeit

Bewegung im Bild kann das Verhältnis des Zuschauers zum dargestellten Objekt beeinflussen, bspw. in dem sich ein Tier auf die Kamera zubewegt oder sich die Kamera in Fahrt oder Zoom einem Tier annähert.

Doch auch die natürliche Bewegung der Tiere im Bild besitzt Nähe stiftendes Potenzial. Noll Brinckmann (1997) beschreibt, dass gerade das Tiere präsentierende Bewegtbild durch Ansicht von Gesichts- und anderen Muskelbewegungen besonders viele „Impulse zur emotionalen oder somatischen Einfühlung“ bietet und den Zuschauer dadurch verstärkt einzubeziehen vermag.⁸⁶ Koch (2004) greift diesen Ansatz auf und entwickelt ihn begrifflich weiter, spricht bereits im Titel ihres Aufsatzes von einer „sensomotorischen Affizierung“, die den Betrachter von bewegten Tierbildern, bspw. eines galoppierenden Pferdes, ergreift. Es geht hierbei also darum, sich durch die Betrachtung von Tieren in ihre Bewegungen einzufühlen, Noll Brinckmann spricht von einem unterschweligen oder tatsächlichen „muskulären Mitvollzug beobachteter Körperanstrengungen“⁸⁷. Der Blick des Zuschauers ist demnach auf *somatischer* Ebene empathisch: „Empathie dieser Art reagiert auf das Tier als Tier, unabhängig von anthropomorphisierenden Einfühlungsprozessen, wie sie Tierfilme oft anzuregen trachten.“⁸⁸

Demnach liegt hier ein unmittelbarer, objektiver Zugang zum Tier vor, der sich vermutlich jedoch nur situativ öffnet und durch Stillstand des Tieres wieder verschließt.

85 Koch (2004), S. 49

86 Noll Brinckmann (1997), S. 62

87 Ebd., S. 63

88 Ebd., S. 64

Neben der Bewegung im Bild sind für die weiteren Beobachtungen die Dimensionen der Erzählung relevant. So macht es gerade für die emotionale Einbindung des Zuschauers, und damit auch für die Möglichkeit Gefühle von Nähe oder Distanz zu entwickeln, einen großen Unterschied, wie und aus welcher mentalen Perspektive heraus die Handlung geschildert wird.

Für das *Wie* ist es interessant, ob die Erzählung stärker mimetisch (also durch das filmische Abbilden von Handlungen) oder diegetisch (also durch Nacherzählung und verbale Beschreibung) arbeitet. In der Regel arbeitet die filmische Narration mit einer Kombination aus beidem, welche Situationen gezeigt und welche beschrieben werden, ist jedoch ausschlaggebend – so die in Kapitel 3.2 beschriebenen Nähe-Kriterien von Eder (2006): Er hat dargelegt, dass bereits das visuelle Auslassen von relevanten Situationen Distanz hervorrufen kann, selbst wenn dieses Defizit sprachlich überbrückt würde.

Die Frage nach der Erzählperspektive beinhaltet sowohl die Dimension des Bildes (welche Einstellungen werden gezeigt, aus welcher Perspektive sind sie aufgenommen?), als auch die der Akustik, in Form des Sprechers. Es ist für die Wirkung auf den Rezipienten von großer Bedeutung, ob der Sprecher persönlich in das Geschehen involviert ist, über welches Wissen er verfügt und welche Informationen er zu den Bildern ergänzt.

Der Ich-Erzähler, also jener, der innerhalb des Films eine Identität bekommt, tritt im Tierfilm häufig in Form des Tierexperten auf. Er unterscheidet sich hier vom auktorialen, allwissenden und entpersonalisierten Erzähler weniger durch den Umfang der Informationen, die ihm zur Verfügung stehen, als vielmehr durch seine subjektive, oft emotional involvierte Position. Denn Informationen über Tiere hat der Experte zu Genüge, durch wissenschaftliche Referenz wird der Ich-Erzähler im Tierfilm nahezu *allwissend*. Im Bezug auf Dramaturgie kann die Perspektive des Erzählers jedoch eine starke Wirkung entfalten: Suggestiert der Ich-Erzähler, sich über den Verlauf des Geschehens oder das Schicksal eines Tieres im Unklaren zu sein, so teilt der Zuschauer seinen begrenzten Wissenshorizont. Dies kann Spannung erzeugen und den Effekt haben, dass sich der Zuschauer stärker in das Geschehen einbezogen fühlt.

Allgemein kann im Tierfilm ganz im Sinne der Dramaturgie entschieden werden, welche Informationen der Zuschauer wann erhält, welchen Tieren eine subjektive Perspektive, eine Intention oder Emotion zugeschrieben wird. Damit entscheidet der Erzähler

maßgeblich mit darüber, wie nah der Zuschauer den einzelnen Figuren durch Kenntnis ihrer mentalen Perspektive psychisch kommen kann.

Relevanz erhält die Erzählperspektive also besonders hinsichtlich des Ausmaßes der Informationsvergabe an den Zuschauer und der emotionalen Färbung der Schilderung der Geschichte.

Eines muss hinsichtlich der Erzählung über Tiere festgehalten werden: Informationen über das tierische Denken und Empfinden können nur spekulativ sein. Selbst wenn sich der Erzähler an fundiertem Wissen aus der Ethologie orientiert, so lassen sich daran immer nur Verhaltensweisen beschreiben – eine Interpretation ihrer Intention oder gar Emotion wäre reine Zuschreibung.

4.1.3 Elemente des Auditiven

Die Bedeutung der auditiven Ebene des Films wurde soeben bereits durch die Beschreibung der Rolle des Erzählers angerissen. Dieser Erzähler tritt meist in Form eines Voice-Over-Kommentars in Erscheinung.

Eine Ausnahme stellt hierbei der für viele Tierfilme typische Moderator, Tierfilmer oder Tierexperte dar, der auch erzählend, zeigend und erklärend vor die Kamera tritt.

Besonders interessant ist an dieser Stelle die Bedeutung der Filmmusik zur Erzeugung von Nähe zum Gezeigten.

Filmmusik ist neben dem Bild und der Narration eine eigenständige Mitteilungsebene, die in der Regel direkt auf die Erzeugung von Emotionen abzielt. Häufig kommt ihr die Aufgabe zu, die inneren Vorgänge eines Filmakteurs auszudrücken, wofür Musik durch ihre stark emotionalisierende Wirkung prädestiniert erscheint, bezeichnete sie doch bereits Jean-Jacques Rousseau als „langage du coeur“.⁸⁹ Sie kann die im Film bereits vorherrschende Stimmung potenzieren, dies tut sie besonders wirkungsvoll, wenn „sie sich in das filmische Geschehen einschmiegt“, also hintergründig bleibt und häufig nicht bewusst wahrgenommen wird.⁹⁰

Es gibt eine lange Tradition der musikalischen Reproduktion subjektiver Gefühls- und sichtbarer Außenwelt, die zu Zeiten des Stummfilms Einzug in den Film hielt und aus diesem heute kaum mehr wegzudenken ist. Im Laufe der Zeit haben sich

⁸⁹ la Motte-Haber, Helga de/ Emons, Hans (1980): Filmmusik. Hanser Verlag, München/Wien, S. 139

⁹⁰ Hickethier (2007), S. 94

filmmusikalische Konventionen herausgebildet, die Film- und Fernsehrezipienten vertraut sind und unabhängig vom Bild Assoziationen auszulösen vermögen. Dadurch ist es zuverlässig möglich, Stimmungen musikalisch zu induzieren, Affekte zu verstärken oder gar Emotionen auszulösen, deren Ursachen musikalisch angekündigt werden, die im Bild jedoch noch gar nicht zu sehen sind (besonders typisch hierfür ist die musikalische Erzeugung einer bedrohlichen Atmosphäre, ohne dass die Bedrohung bereits im Filmbild evident geworden ist).

Diese Konventionen nehme ich als Grundlage, Filmmusik in dieser Arbeit in erster Linie durch „stimmungsmäßige Adjektive“ zu beschreiben, statt Analysen der musikalischen Struktur zu liefern.⁹¹

Im Tierfilm entspringt Musik meist nicht dem Geschehen im Bild, allerdings hat sie häufig einen direkten Bezug zu ihm. Durch „diskriptive patterns“ werden Geräusche oder Bewegungen musikalisch imitiert⁹²: Von Geräuschen wird ein abstrahiertes musikalisches „Abbild“ geschaffen, „dessen Ähnlichkeit mit dem Original sinnlich evident ist“, das die Wirkung des Geräusches jedoch potenzieren und verzerren kann⁹³ – auch hier eignet sich die Transformation ins Bedrohliche als plastisches Beispiel.

Die Spiegelung von Bewegung hingegen wird weniger durch explizite Ähnlichkeit als vielmehr durch die Anwendung musikalischer Konventionen vollzogen – die Synchronisation kann ungefähr bleiben, vom Zuschauer wird sie „automatisch »nachjustiert«“.⁹⁴ „Diese unterstützende Art der Musikverwendung wird oft in Tierfilmen benutzt, um die Tiere zu vermenschlichen und auf diese Weise mit anthropomorphen Charaktereigenschaften zu belegen [...]“.⁹⁵

Wird die Bewegung von Tieren also durch Musik imitiert, so scheinen sich die Tiere im Umkehrschluss zur Musik zu bewegen. Da das Tanzen per se eine menschliche Tätigkeit ist, wirkt dieser suggerierte Zusammenhang vermenschlichend.

„Musikalische Tableaus“ wiederum machen Landschaften akustisch erfahrbar und geben ihnen so ihre, bei der fotografischen Aufzeichnung verlorene, „Aura“ zurück.⁹⁶ Helga De la Motte-Haber und Hans Emons (1980) sprechen mit Hinweis auf Kant davon, dass „die

91 Vgl. Faulstich, Werner (1980): Einführung in die Filmanalyse. Gunter Narr Verlag, Tübingen, S. 124

92 la Motte-Haber/ Emons (1980), S. 115

93 Ebd., S. 116

94 Ebd., S. 119

95 Wagenknecht, Andreas (2012): Wenn Fledermäuse Walzer tanzen. Zur inszenatorischen Verwendung von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehens, in: Krohn, Tarek/ Strank, Willem (Hrsg.): Film und Musik als multimedialer Raum. Schüren, Marburg 2012, S. 192

96 la Motte-Haber/ Emons (1980), S. 121

Idee des Erhabenen, [...] einst an der Natur entwickelt und vom Film nicht selten zur Monumentalpostkarte reduziert, durch Musik gerettet werden könnte“.⁹⁷ Diese musikalische Konvention beinhaltet die Formulierung von Gefühlsappellen, die jedoch nicht als solche, sondern vielmehr als „Eigenschaften der Objekte selbst“ wahrgenommen werden.⁹⁸

Obwohl sich diese musikalischen Tableaus zur Beschreibung von Landschaften etabliert haben, findet sich eine ähnliche Verwendung *erhabener* Musik in vielen filmischen Tieraufnahmen. Dadurch ist es möglich, Tiere auf bestimmte Weise zu inszenieren: so kann der Flug eines großen Vogels *majestätisch* wirken, oder der Zuschauer bei der Betrachtung einer durch die Landschaft ziehenden Herde Großwild von *Ehrfurcht* ergriffen werden. Die Beispiele zeigen das Tier im Kontext der Umgebung, deshalb liegt an dieser Stelle die Vermutung nahe, dass das Tier in diesen Fällen Teil der *erhabenen* Landschaft wird. Diese These soll jedoch den Charakter des Tieres als eigenständigen Elements der *erhabenen* Natur nicht hinter einer Überbetonung der ästhetischen Landschaft zurücktreten lassen.

Der musikalische Ausdruck innerer Vorgänge erhält im Tierfilm gegenüber filmischen Darstellungen von Menschen eine besondere Dimension: Es ist die einzige Möglichkeit, das Innenleben des Tieres für den Rezipienten direkt, ohne Umweg über den Erzähler, erfahrbar zu machen.⁹⁹ Dies liegt am *Abgrund des Nicht-Verstehens*, an der Sprachlosigkeit des Tieres selbst.¹⁰⁰

Die Wiedergabe von natürlichen Tiergeräuschen kann die Authentizität des Bildes und das Erleben von Unmittelbarkeit steigern und den Zuschauer damit enger in das Geschehen miteinbeziehen. Doch eines können Tiergeräusche nicht (oder nur in sehr eingeschränktem Maße)¹⁰¹: Auskunft über innere Prozesse des Tieres geben.

Es gibt bis heute wissenschaftliche Bestrebungen, durch die Untersuchung von Tierlauten etwas der menschlichen Sprache Analoges zu identifizieren. „Die nicht-sprechende

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Selbstverständlich handelt es sich auch hier um ein unterstelltes, also zugeschriebenes Innenleben.

100 Es gibt Tierfilme, in denen die Tiere mit Synchronstimmen zum scheinbar subjektiven Ausdruck ihrer Emotionen befähigt werden. Da sich solche Beispiele jedoch sehr weit vom dokumentarischen Tierfilm entfernen, werden sie in dieser Arbeit nicht thematisiert. Die einzige Ausnahme stellt DIE REISE DER PINGUINE (2005) dar, dieser Film wird uns in Kapitel 5.3 kurz beschäftigen – hier wird jedoch keinen Tierindividuen eine Stimme verliehen, stereotype Rollenmuster werden zum Sprechen gebracht.

101 Ebenso wie es Heimtierbesitzern möglich sein dürfte, durch äußeren Ausdruck ihres Tieres auf ein Innenleben zu schließen, so werden sie wohl auch im Ausdruck des tierischen Lautes Unterschiede hören, denen sie bestimmte Ursachen zuschreiben können. Auch hier handelt es sich aber in weiten Teilen um Zuschreibungsprozesse.

Gesellschaft der Tiere wurde häufig für so gleichwertig gehalten, daß man oft die Ansicht findet, gerade dem Menschen fehle die Fähigkeit, mit den Tieren zu sprechen [...]“¹⁰²

Haben Tiere also keine Sprache? Oder versteht der Mensch sie einfach nicht? Koch (2004) greift Ludwig Wittgensteins Zitat „Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir würden ihn nicht verstehen“¹⁰³ auf, um zwei unterschiedliche Denkansätze zur potenziellen Sprachfähigkeit von Tieren darzulegen:

1. „Selbst wenn der Löwe sprechen könnte, so würden wir ihn nicht verstehen, weil wir seine Lebenswelt nicht teilen. Er würde eine uns unbekannte Sprache sprechen.“¹⁰⁴
2. „Würde der Löwe sprechen, würden wir versuchen, ihn zu übersetzen und uns mit ihm zu verständigen. Er würde aufhören, Löwe zu sein und mit der Sprache die Welt des Menschen teilen.“¹⁰⁵

Im zweiten Punkt zitiert sie Elias Canetti: „Ein sprechendes Tier wäre nicht mehr als ein Mensch.“¹⁰⁶ Diesem Gedanken folgend könnte man sagen, die Sprachlosigkeit des Tieres sei vielleicht sogar der Grund für die Distanz, die der Mensch im Umgang mit jenem erlebt, vielleicht sogar der Grund dafür, dass die Kategorie *Tier* überhaupt entstand. Soll ein Tierfilm also Nähe zum Tier erzeugen, die analog zu zwischenmenschlicher Nähe ist, so kann es als seine Aufgabe betrachtet werden, das sprachliche Defizit filmisch auszugleichen.

Andererseits liegt in der fehlenden Sprachfähigkeit des Tieres eine besondere Qualität:

Tiere sind auch in der technologisch verfahrenen Moderne zu Platzhaltern einer Verständigung aufgerückt, die sich jenseits [...] der menschlichen Sprache bewegen und dem Menschen seine eigene vorsprachliche phylo- und ontogenetische Vergangenheit als eine stumm gewordene Fertigkeit lebendig halten. Die Welt der Tiere scheint ‚greifbar‘ nah und doch in weite Ferne gerückt zu sein.¹⁰⁷

Tiere können uns also physisch nah sein, das sprachliche Defizit distanziert uns jedoch psychisch von ihnen. Gleichzeitig wird diese psychische Distanz wiederum durch etwas relativiert, dass sich schwer greifen lässt, da es in unserer phylogenetischen Vergangenheit liegt. Man könnte sagen, die Sprachlosigkeit führt das menschliche Gegenüber näher an seine eigene Vergangenheit heran, sie verbindet das Tier mit einem *Ur-Ich* des

102 Berger (1981/1995), S. 15

103 Zitat von Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a.M. 1971, S. 260, zitiert nach: Koch (2004), S. 41

104 Koch (2004), S. 41

105 Ebd.

106 Canetti, Elias: Über Tiere (Aufzeichnungen 64-68). München 2002, S. 44, zitiert nach: Ebd.

107 Koch (2004), S. 41 f.

Menschen. An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf den tierischen Blick und Ausdruck in der Großaufnahme zurückkommen. Es drängt sich die These auf, dass gerade der Blickwechsel dem die Kommunikation versagt ist, im Rezipienten Gefühle ertümlicher Vertrautheit auszulösen vermag, die nicht in einer gemeinsamen Art der Wahrnehmung begründet liegt (wie es Berger nahegelegt hatte), sondern daraus entsteht, dass eine gemeinsame Vergangenheit spürbar wird. Durch den stummen Blick wird eine Nähe geschaffen, die im Vorsprachlichen verortet und damit nur fühlbar, nicht beschreibbar ist.

4.2 Dokumentation vs. Fiktion

Eine große Rolle dabei, wie Inhalte aufbereitet und rezipiert werden, spielt die Frage nach der Herkunft der Bilder: Handelt es sich um eine dokumentarische oder um eine fiktionale Darstellung?

Man denke an die im zweiten Kapitel dieser Arbeit angesprochene *nature faker controversy*. Demnach ergibt sich eine große Differenz in der Wirkung von Darstellungen, denen ein dokumentarischer oder eben ein fiktionaler Ansatz zu Grunde liegt. Doch worin liegt der Unterschied dieser Qualität?

Eine Dokumentation weist sich dadurch aus, „dass sie ein direktes Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit behauptet und diese als solche im kommunikativen Gebrauch von den Rezipienten akzeptiert wird.“¹⁰⁸

Fiktional ist eine Darstellung dann, wenn sie „durch bestimmte Regeln des darstellenden Spiels vermittelt ist und deren Gesamtheit als Geschichte in keiner direkten Referenz zur Realität besteht. [...] Fiktionen sind deshalb auch Darstellungen ›möglicher Welten‹.“¹⁰⁹

Obwohl die Kategorien nicht immer eindeutig voneinander zu trennen sind und es viele Mischformen gibt, interessiert diese Unterscheidung dennoch in großem Maße: Schließlich stellt sich die Frage nach der Nähe zum Tier *als Tier*, die in Dokumentationen vermutlich sehr viel direkter hervorgerufen werden kann als in fiktionalen Darstellungen. Dies liegt daran, dass Dokumentationen eben nicht auf *mögliche Welten*, sondern auf *die Welt* verweisen, dass in ihnen also das reale Tier beobachtet wird. Diesem Ansatz folgend, werden Wildlife-Tierfilme, also Filme, die Aufnahmen wilder Tiere in ihrem natürlichen Lebensraum präsentieren, in dieser Arbeit der Kategorie des Dokumentarfilms zugerechnet.

108 Hickethier (2007), S. 181

109 Ebd., S. 181 f.

Doch wie rufen Dokumentationen im Speziellen Gefühle der Nähe hervor? Wie steht es um die Objektivität von fotografischer Abbildung und filmischer Beobachtung? Kann man dem Tier hier besonders nahe kommen, wird es so dargestellt, *wie es ist*?

Denken wir an Peters (1982): Eine filmische Darstellung kann niemals 1:1 mit der Realität gleichgesetzt werden. Obwohl es innerhalb der Dokumentarfilmbewegung in Form des *Direct Cinema*¹¹⁰ seit den 1960er Jahren eine Strömung gibt, die reine Beobachtung ohne eingreifendes Handeln zum höchsten Ziel ihrer Tätigkeit erklärt, soll noch einmal festgehalten werden: Jede filmische Aufnahme bedeutet zunächst eine Perspektivierung, eine Auswahl von Bildern und Ereignissen, also auch ein Auslassen, und wird dadurch zwangsläufig zu einer zumindest teilweise subjektiven Wiedergabe von Ereignissen.¹¹¹ Dem objektiven Anspruch steht ein anderer Arbeitsansatz gegenüber, der davon ausgeht, dass fotografische Bilder von sich aus nicht in der Lage sind, die Wirklichkeit wiederzugeben, sondern dass sie erst durch ihre gezielte Organisation als sinnvolle Erzählung zum Sprechen gebracht werden.

An dieser Stelle kommt die Frage nach der *Inszenierung* dokumentarischen Materials auf. Teil dieser Inszenierungspraxis ist die bereits beschriebene Bildgestaltung, aber auch das gezielte Arrangieren des zu Zeigenden für die Kamera. In der Fiktion ist diese Inszenierung fester Bestandteil jeder Aufnahme, da in der Regel das gesamte Set eigens für die Kamera hergerichtet wird. Doch auch viele Dokumentationen, besonders Tierfilme, beinhalten inszenierte, zum Teil sogar gänzlich nachgestellte, Szenen. Bei Tierfilmen ist die Frage der Inszenierung deshalb von besonderer Relevanz, da sich viele Teile des tierischen Lebens an Orten abspielen, die für Menschen nicht zugänglich sind. Der technische Fortschritt ist inzwischen so weit, dass der Mensch den Tieren mit speziellen Kameras an viele dieser Orte folgen kann. Doch nicht alle vom Dokumentarist gewünschten Aufnahmen gelingen auf diese Weise. Deshalb wird auch heute noch in manchen Fällen darauf zurückgegriffen, Lebensräume von Tieren im Studio

110 Für eine ausführliche Darstellung der Bewegung des Direct Cinema, siehe: Roth, Wilhelm (1982): Der Dokumentarfilm seit 1960. Verlag C. J. Bucher, München/Luzern

111 Knut Hickethier weist explizit darauf hin, dass „die Wahl der Perspektive nicht subjektiver Willkür gehorcht, sondern den kulturellen Bedingtheiten, den institutionellen Zwängen der Auftraggeber und der Realisierenden und den konkreten Produktionssituationen.“ Hickethier (2007), S. 183. Obwohl die hier umrissenen Bedingungen gerade hinsichtlich des Fernsehens von großer Bedeutung sind, müssen wir aus Platzgründen von der Betrachtung institutioneller Rahmenbedingungen für die Tierfilmproduktion in dieser Arbeit absehen. Deshalb wird der Tierfilmer im Folgenden als subjektiv agierende Persönlichkeit dargestellt – der institutionelle Hintergrund schwingt aber selbstverständlich immer mit.

nachzustellen oder die Heimat des gefilmten Tieres selbst durch gezielte Eingriffe in ein regelrechtes *Studio* zu verwandeln.

„Gegenüber dem Vor-Filmischen beansprucht der Dokumentarfilm das Prinzip, dieses im Film in spezifischer Weise als Erzählung und Darstellung zu organisieren, es in eine ›ästhetische Form‹ zu bringen.“¹¹² Obwohl der Dokumentarfilm der Definition nach keine fiktionalen Inhalte präsentiert, organisiert er Bilder also durch Erzählung, die auch im dokumentarischen Sektor häufig konstruiert und damit erdacht ist. Die meisten Dokumentaristen arbeiten mit Drehbüchern. Unterschiede in der Arbeitsweise werden aber bspw. daran deutlich, ob bereits vor Beginn der Dreharbeiten ein zumindest grobes Drehbuch vorliegt, an dem sich die Suche nach passenden Aufnahmen orientiert, oder ob im Anschluss an die Dreharbeiten aus dem gesammelten Material eine Geschichte entwickelt wird. Da der Dokumentarfilmer mit dokumentarischen Bildern arbeitet, muss er sich also, anders als bei einer Fiktion, an grundlegenden Kausalzusammenhängen der vorfilmischen Realität orientieren – er kann durch Erzähler, Schnitt und Montage allerdings auch Zusammenhänge suggerieren, die sich ihm und der Kamera niemals so dargeboten haben, wie er sie präsentiert.

Doch wie wirkt sich Inszenierung auf die Rezeption des Materials aus? Vinzenz Hediger (2002) beschreibt die Erwartungen, die Rezipient und Dokumentarist aneinander stellen, als „kommunikativen Kontrakt“, der auf Rezipientenseite die Forderung enthält, „dass das was wir sehen, der Natur entspricht“.¹¹³ Wenn es aber legitim ist, das filmische Material durch Inszenierung zu bearbeiten: wann kann man von einem *Vertragsbruch* sprechen? Kann Inszenierung überhaupt der Natur entsprechen, kann sie authentische Erlebnisse hervorbringen? Hediger bezieht sich in der Beantwortung dieser Frage auf André Bazin, und übersetzt dessen Ansichten wie folgt:

Das Nachstellen oder Inszenieren von Szenen ist im Naturdokumentarfilm unter zwei Bedingungen zulässig: 1. dass man nicht versucht, die Zuschauer zu täuschen, 2. dass die Natur des Ereignisses (seine ursprüngliche Form) seiner Rekonstruktion nicht widerspricht (Bazin 1990, 38). [...] es geht darum, zu mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen die Zuschauer zu täuschen (Bazin 1990, 40).¹¹⁴

112 Hickethier (2007), S. 184

113 Hediger, Vinzenz (2002): „Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen“. Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten, in: *montage/av* 11/2/2002, S. 88

114 Ebd. Hediger zitiert Bazins Text über Jacques-Yves Cousteau: Bazin, André (1990): *Le monde du silence*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les éditions du cerf, S. 35-40

Nach Bazin entspricht also all das der Natur, was sich in der Realität so zutragen *könnte*, wie es gezeigt wird. In diesem Fall wird demnach auch Inszeniertes authentisch und kann als der Natur *angemessen* erachtet werden.¹¹⁵ Hediger spricht dem Tierfilm im Folgenden einen „Mehrwert an Authentizität“ zu, der sich besonders dann einstellt, wenn das Verhalten der Tiere scheinbar unbeobachtet präsentiert wird und vergleicht diese Qualität mit dem „fly on the wall“-Prinzip des Direct Cinema.¹¹⁶ Dieser Ansatz, nach dem die Kamera Unmittelbarkeit dadurch erzeugt, dass sie so geführt wird, „als wäre man nicht im Raum“, überträgt er als „fly on a tree“-Prinzip auf den Tierfilm.¹¹⁷

Authentizität wird im Falle der Tierdokumentation noch durch einen anderen Faktor vermittelt: Durch den Tierfilmer oder auch Tierexperten, der oftmals selbst zum Objekt der Filme wird und mit geradezu wissenschaftlicher Qualifikation in Erscheinung tritt. Jens Ivo Engels (2009) legt anhand bedeutender Figuren des deutschen Tierdokumentarismus dar, wie der Grad der wahrgenommenen Authentizität der Darstellung gerade durch Berufung auf Wissenschaftlichkeit gesteigert wird.¹¹⁸ Nach Hohenberger (2004) wiederum sind Experten „Garanten ungewussten Wissens“¹¹⁹, ihre Aussagen haben für den Rezipienten demnach den Status von Fakten, die in der Regel aufgenommen und akzeptiert werden, ohne sie zu hinterfragen.

Greift man nun noch einmal Hedigers Beschreibung des kommunikativen Kontraktes auf, so wird deutlich, dass der Tierfilmer in der Regel als Vertragspartner des Rezipienten in Erscheinung tritt. Demnach liegt es in seiner Hand, die Erwartungen der Zuschauer zu bedienen und es ist seine Glaubwürdigkeit, die im Falle eines Vertragsbruchs auf dem Spiel steht. Hediger bezieht sich auf Marty Stouffers¹²⁰ um auf die Argumentation Bazins zurückzukommen¹²¹: Ob es zu einem kommunikativen Vertragsbruch kommt, ist demnach abhängig von der Offenheit des Dokumentaristen, mit der er seine Methoden preisgibt. Steht ein Tierfilmer dazu, dass er gewisse Szenen nachstellt, weil er sie anders nicht einfangen kann, so *täuscht* er seine Zuschauer nicht. Er *mogelt*, um sein Publikum

115 Ebd.

116 Ebd., S. 90

117 Ebd. Zu beobachten ist, dass aus dem bestimmten Artikel „the“ in Hedigers Übertragung das unbestimmte „a tree“ wurde. Dies könnte auf die grundlegende Wahrnehmung von *Natur* als universell zurückgeführt werden, während *kulturellen* Objekten etwas Individuelles anhaftet.

118 Engels, Jens Ivo (2009): Tierdokumentarfilm und Naturschutz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ein Kommentar, in: Möhring, Maren/ Perinelli, Massimo/ Stieglitz, Olaf (Hrsg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 130

119 Hohenberger (2004)

120 Ein Tierdokumentarfilmer, dessen Karriere zerbrach als öffentlich wurde, dass er gestellte Szenen verwendet hatte.

121 Hediger (2002), S. 93 ff.

besser, oder *mehr*, sehen zu lassen – seine Glaubwürdigkeit und Karriere werden davon dementsprechend nicht berührt.

Folgt man diesem Gedanken, hat der Tierfilmer die Freiheit, sein Filmmaterial auch so zu organisieren, dass es seiner eigenen Wahrnehmung der Realität bestmöglich entspricht, selbst wenn das bedeutet, Elemente zur aufgenommenen Realität zu ergänzen.

Demzufolge wäre es bspw. auch legitim, wenn ein Tierfilmer dramaturgische oder auch akustische, emotionalisierende Elemente in seinen Film einbaut, um dem Zuschauer eine Erfahrung zu ermöglichen, die im Idealfall seinen eigenen Emotionen bei der Begegnung mit dem Tier entspricht. Mitman (1999) spricht davon, dass es darum gehen könne, eine emotionale Wahrheit einzufangen („to capture an emotional truth“):¹²² „An authentic factual record did not necessarily correspond to authentic emotional experience. And it was the latter that would attract and interest the public.“¹²³

Hier dreht sich die Frage nach der Authentizität der Darstellung um: Es geht nicht darum, die Realität möglichst wenig zu verzerren, um authentisch zu bleiben. Im Sinne einer emotionalen Authentizität muss das gedrehte Material verändert werden, um emotionale Wahrhaftigkeit zu erlangen. Diesem Ansatz zufolge ist ein Eingriff durch den Dokumentaristen nicht unbedingt eine Verfälschung der Realität, sondern es handelt sich um einen Schritt, der „das im fotografischen Bild nicht Sichtbare durch ästhetische Strategien sichtbar macht.“¹²⁴ Während Betrug dazu führen kann, dass sich das Publikum gänzlich vom Verantwortlichen abwendet, kann gezielte Manipulation auch dazu dienen, den Zuschauer näher an die Wahrnehmung des Tierfilmers und damit an das Tier selbst heranzuführen – und so den Erfolg des Films vergrößern.

Egal, wie man den organisierenden Eingriff in das gedrehte Material nun bewertet, die Antwort auf die Frage, ob die audiovisuelle Darstellung Tiere so zeigt, *wie sie sind*, ist nicht abhängig von diesem Diskurs, sondern liegt ganz schlicht in jeglicher Form der Wahrnehmung begründet. Wenn man davon ausgeht, dass es eine wirklich objektive filmische Darstellung nicht geben kann, muss man dementsprechend sagen, dass Tiere so gezeigt werden, *wie der Dokumentarist sie wahrnimmt*. Ob das Wesen der Tiere der Darstellung entspricht, kann man nur schwer beantworten, denn selbst, wenn man die filmische Darstellung genau mit der vorfilmischen Realität vergleichen würde, bliebe die

122 Mitman (1999), S. 23

123 Ebd., S. 24

124 Hickethier (2007) S. 183

Antwort auf die Frage strittig: Der Analyse dessen, *wie die Kamera oder der Dokumentarist sie sieht*, könnte man nur gegenüberstellen, *wie man selbst sie sieht*. Der Blick auf das Tier bleibt immer subjektiv.

4.3. Fernsehspezifische Repräsentationsweisen

Das Fernsehen stellt einen außergewöhnlich interessanten Rahmen für die Untersuchung Nähe stiftender Tierfilmwirkung dar. Dies liegt auf der einen Seite an Besonderheiten fernsehtypischer Darstellungsweisen, zum anderen daran, dass das Medium Fernsehen in der modernen Zivilisation zu einem der letzten Zentren unwillkürlicher Tierbegegnungen geworden ist.

Unwillkürlich sind solche Begegnungen deshalb, weil das Fernsehen im heimischen Kontext verortet, durch inzwischen durchgehende Sendezeiten, permanenten Zugriff bietet, der aber nicht zwangsläufig mit einer *Auswahl* verbunden sein muss. Der Rezipient hat die Möglichkeit einzuschalten und sich von diesem Moment an passiv dem Programmverlauf hinzugeben. Dieser Programmfluss, oder *flow*¹²⁵ aus Bildern und Gefühlen, kann dokumentarische Tierdarstellungen beinhalten, die dem Zuschauer begegnen, ohne dass er sie gesucht hätte. Dies unterscheidet das Fernsehen bspw. vom Kino, in dem es immer einer aktiven Entscheidung *für* einen Tierfilm bedarf.

Neben unwillkürlichen Konfrontationen bietet das Fernsehen durch seine serielle Struktur außerdem die Möglichkeit, sich „feste Zeitpunkte der medialen Naturbegegnung [zu] reservieren“.¹²⁶

Es gibt unterschiedliche Sendungen, in denen Tiere im Fernsehen präsentiert werden: Sie können als Akteure in fiktionalen Filmen oder Serien auftreten, es gibt zahlreiche dokumentarische Formate, die sich mit Zoo- oder Heimtieren beschäftigen oder Unterhaltungssendungen, die Tiere zum Thema haben. Das wilde Tier wird jedoch immer noch primär durch den Wildlife-Film repräsentiert, der hier auch als Wildlife-Dokumentation oder schlicht als Tierfilm bezeichnet wird.

Tierfilme werden heute zum größten Teil für das Fernsehen produziert, in den vergangenen 10 Jahren häuften sich jedoch auch auf deutschen Leinwänden

125 Williams, Raymond (2001): Programmstruktur als Sequenz oder flow, in: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.), 2001, S. 33-43

126 Bleicher, Joan Kristin (2004): Natur und Tiere im Fernsehen der neunziger Jahre. Mediales Refugium der Wirklichkeit und Garanten der Emotion, in: Hickethier, Knut et al. (Hrsg.): Natur und Kultur: Essays, Gedichte, Anmerkungen zur literarischen und medialen Bearbeitung von Natur. Lit Verlag, Münster 2004, S. 123

bildgewaltige und umsatzstarke Natur- und Tierfilme, meist ausländischer Produktion ¹²⁷ (z.B. DIE REISE DER PINGUINE, 2005; UNSERE ERDE, 2007; WÄCHTER DER WÜSTE, 2008; UNSERE OZEANE, 2009; TORTUGA – DIE UNGLAUBLICHE REISE DER MEERESSCHILDKRÖTE, 2009).

Da es bei Kinofilmen allgemein hin auch zu einer Fernsehausstrahlung kommt, werden solche Filme in der Analyse ebenfalls beispielhaft herangezogen.

Doch welche Auswirkungen hat die Rahmung durch das Fernsehen auf die Art der Tierbegegnungen? Welche Charakteristika ergeben sich für solche Begegnungen und in welcher Relation stehen sie zu Nähe- und Distanzgefühlen?

Das Bild des Fernsehens ist recht klein, deshalb steht der Betrachter zunächst in einem relativ distanzierten Verhältnis zum Gezeigten. Deshalb ist der Ton im Fernsehen von besonderer Bedeutung, er kann die Aufmerksamkeit des Zuschauers halten und auf bestimmte Sachverhalte lenken, die sich der Wahrnehmung sonst vielleicht entzögen.¹²⁸ Besonders die Filmmusik ist im Fernsehen demnach von großem Nutzen. Gleichzeitig ist durch die Größe des Bildschirms die Wirkung, bspw. der Großaufnahme, nicht dieselbe wie die im Kino. John Ellis (2001) beschreibt den Unterschied wie folgt:

Während die Großaufnahme im Film durch die drastische Vergrößerung den Unterschied zwischen Leinwandfigur und einer beliebigen (greifbaren) menschlichen Person unterstreicht, produziert die Großaufnahme im Fernsehen ein Gesicht, das der tatsächlichen Größe nahezu entspricht. Statt Ferne und Unerreichbarkeit führt die Großaufnahme im Fernsehen zu Gleichheit und sogar zu Intimität.¹²⁹

Ellis bezieht seine Ausführungen wohl in erster Linie auf das menschliche Gesicht, man kann jedoch annehmen, dass sich die Großaufnahme im Fernsehen ebenfalls besonders eignet, um eine intime Nähe zum Tier herzustellen.¹³⁰

Durch seine ständige Verfügbarkeit und die Möglichkeit zur Live-Übertragung von Ereignissen erscheint das Fernsehbild per se „unmittelbar und live“¹³¹, durch seine routinierte Nutzung im häuslichen Kontext ist es „ebenso intim wie alltäglich“¹³². Durch

127 Nun hat es sogar ein deutscher Naturfilmer mit heimischer Flora und Fauna bis ins Kino geschafft: Jan Haft präsentierte mit DAS GRÜNE WUNDER – UNSER WALD (2012) seinen ersten Kinofilm.

128 Ellis, John (2001): Fernsehen als kulturelle Form, in: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.), 2001, S. 59 ff.

129 Ebd., S. 62

130 Auch wenn Ellis die Großaufnahme im Fernsehen als etwas besonderes herausstellt, gehe ich doch weiterhin davon aus, dass die in Kapitel 4.1.1 beschriebenen Effekte, die zu großen Teilen aus Kintotheorien entlehnt sind, auch hier greifen können.

131 Vgl. bspw. Ebd., S. 45

132 Ebd., S. 46

diese Charakterisierung erscheint es also insgesamt prädestiniert, um beim Rezipienten Gefühle der Nähe aufkommen zu lassen. Ellis spricht sogar davon, das Fernsehen wirke „als gäbe es eine Beziehung der gegenwärtigen Nähe“.¹³³ Als *Fenster zur Welt* bietet es dem Zuschauer auf dem heimischen Sofa „virtuelle Raumerweiterungen [...] in verschiedenste Gebiete der Welt“¹³⁴, suggeriert also eine durch Teilhabe gekennzeichnete Nähe zu raumzeitlich möglicherweise weit entfernten Geschehnissen.

Stanley Cavell (2001) ist der Ansicht, dass die Live-Suggestion des Fernsehens dazu führt, dass Rezipienten diesem Medium mit der Wahrnehmungsform des „Überwachens“ begegnen. Während Filmbilder von den Zuschauern betrachtet werden, werden die Bilder des Fernsehens dazu genutzt, die Welt, oder vielmehr die Ereignisse, die auf ihr stattfinden, zu überwachen.¹³⁵

Ellis spricht davon, dass das „Regime der Präsentation im Fernsehen“, in dem „die Zuschauer ihren Blick auf die Dinge dem Fernsehschirm ausliefern“, zu einer „Komplizenschaft“ zwischen Fernsehen und Zuschauer führt.¹³⁶ Diese Komplizenschaft steht einer Annäherung an die präsentierten Inhalte im Wege, da sie dazu tendiert, das Gezeigte als „Außenwelt“ zu konstruieren.¹³⁷ Die Konstruktion des Präsentierten als *Außenwelt* erhält dort besondere Relevanz, wo eine Person, ein Medienakteur, als Gegenüber des Zuschauers in Erscheinung tritt. Dies ist im Tierfilm durch den präsentierenden Tierexperten häufig der Fall. Hier kann es zu direkter Addressierung des Publikums kommen, die den Eindruck der Gegenwärtigkeit des ausgestrahlten Geschehens, die Suggestion einer Live-Aufnahme, unterstützt. Parasoziale Interaktion (PSI) wurde bereits in Kapitel 3.2 dieser Arbeit angesprochen, dort als Nähe stiftendes Element, durch das der Rezipient gar eine Beziehung zu seinem medialen Gegenüber entwickeln kann. Ihre Wirkung hat jedoch auch eine Kehrseite: In dem Moment, in dem sich eine Person an den Zuschauer richtet, um ihm etwas zu zeigen, wird gemeinsam das *Außen* betrachtet. Durch direkte Adressierung entsteht in der Kommunikationssituation ein *Ich* und ein *Du*, wodurch gleichsam eine dritte *Person*, das *Sie*, konstruiert wird.¹³⁸ Das so greifbar gewordene *Andere* wird „zu einer Gruppe außerhalb des Konsenses, die

133 Ebd., S. 63

134 Hickethier, Knut (1995): Dispositiv Fernsehen, in: montage/av 4/1/1995, S. 70

135 Vgl. Cavell, Stanley (2001): Die Tatsache des Fernsehens, in: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.), 2001, S. 144

136 Ellis (2001), S. 45

137 Laut Ellis geht dies damit einher, dass „die Geschehnisse vorwiegend als feindlich und bizarr präsentiert“ werden. (Ebd.) Da diese These allerdings recht extrem und für die folgenden Beobachtungen nicht zutreffend erscheint, wird dieser Teil seiner Position vernachlässigt.

138 Vgl. Ellis (2001), S. 68

den Konsens bestätigt¹³⁹, und kann so aus der Gruppe heraus *überwacht* werden. In dieser Situation kann demnach die historische Konstruktion des Tieres als *Anderem*, als nicht derselben Gruppe oder Art angehörig, subtil immer wieder aufs Neue bestätigt werden. Ellis weist jedoch darauf hin, dass gerade das Drama das Potenzial hat, diese brutale „Unterteilung der Welt in ›Sies‹ zurückzunehmen und zu verändern“, indem die *Anderen* als fühlende Subjekte dargestellt werden.¹⁴⁰

Die Tatsache, dass sich eine Reproduktion bestehender Beziehungsverhältnisse im Fernsehen generell besonders zuverlässig vollzieht, hat viel mit der invarianten Struktur seiner Formate zu tun. Beschäftigt man sich mit den Ausführungen Cavells, so kann man annehmen, dass im Fernsehen das filmische Einzelwerk, das verschiedene Welten in ihrer vollen Individualität präsentieren könnte, hinter dem Format mit seiner Wiederholung des immer gleichen Schemas zurückgetreten ist.¹⁴¹ Dies hängt mit der spezifischen „narrativen Formel“ zusammen, durch die sich alle Folgen eines Formats auszeichnen.¹⁴² Hohenberger (2004) führt diesen Gedanken weiter aus:

Auf diese Weise produzieren formatierte Sendungen stets das gleiche und doch immer wieder Neues. So wie sich die Ereignisse der TAGESSCHAU täglich ändern, ohne das Format zu tangieren, so gehören auch die Tiere zu den Variablen innerhalb der invarianten Strukturen von Tierdokumentationen.¹⁴³

Eine Wiederholung der immer gleichen narrativen Formeln findet sich laut Hohenberger eben auch in Tierfilmformaten.¹⁴⁴

Die invariante Struktur des Fernsehens reproduziert also immer gleiche Ansichten, Adorno spricht hinsichtlich des Fernsehen von „Stereotypie“ und ideologischer „Starrheit“¹⁴⁵. Dies soll kurz mit dem in Kapitel 4.1.1 verwendeten Zitat von Horkheimer/Adorno (1984) in Beziehung gesetzt werden. Die Stereotypen, mit denen das Fernsehen arbeitet, können analog zu den *industriell produzierten Bildern* verstanden werden, die eine *ästhetische Spiegelung* unnötig machen. Sie sind bereits in den Rezipienten eingegangen, er hat sie verinnerlicht.

139 Ebd.

140 Ebd., S. 70. Ellis spricht hierbei vom Fernseh-drama, also vom Spielfilm – ich nehme jedoch an, dass jede Form der Dramaturgie einen ähnlichen Effekt hervorrufen könnte.

141 Vgl. Cavell (2001), S. 129

142 Hohenberger (2004), S. 208

143 Ebd.

144 Wie sich die narrative Struktur von Tierdarstellungen fassen lässt, soll in Kapitel 5.2 untersucht werden.

145 Adorno, Theodor W. (1977 b): Fernsehen als Ideologie, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Gesammelte Schriften Bd. 10.2. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977 S. 519

Dies führt im Gegenzug auch zu stereotyper Erwartung seitens der Zuschauer. Sie haben in ihrer Erfahrung mit Medien Sehgewohnheiten entwickelt, die dazu führen, dass sie gewisse Vorstellungen haben, was sie bei der Rezeption, bspw. von Tierfilmen, zu erwarten haben. Adorno sagt über Fernsehbilder, „Sie werden aufgefasst, nicht betrachtet“¹⁴⁶ – damit haben sie eine ganz eigene Rezeptionshaltung seitens der Zuschauer hervorgebracht. Diese wurde durch Seherfahrung selbst zu einer Erwartungshaltung, die Zuschauer suchen nach stereotypen Bildern, deren Rezeption wenig Aktivität verlangt.

Die Erwartung leicht verständlicher Bilder korreliert heutzutage mit einem weiteren Charakteristikum des Fernsehens: seine übermäßige Konzentration auf private und damit emotionale Themen. Dadurch wird der Rezipient dazu eingeladen, sich emotional auf die Bilder einzulassen, statt sie kognitiv zu durchdringen. Als Beispiel für das sogenannte *Affektfernsehen* werden besonders oft Talkshows, oder „Affekt-Talks“¹⁴⁷ genannt, die darauf abzielen, durch exzessive Zurschaustellung emotionaler Reaktionen der Studiogäste analoge Emotionen im Zuschauer hervorzurufen. Hohenberger spricht von einer „rekursiven Schleife“, die zwischen den gezeigten und den erweckten Emotionen unterstellt wird.¹⁴⁸ Es gibt über Talk-Sendungen hinaus viele Formate, die dem Affektfernsehen zugeordnet werden können, nach Gary Bente und Bettina Fromm (1997) ergeben sich folgende Charakteristika¹⁴⁹:

1. **Personalisierung:** Es werden Einzelschicksale präsentiert, das Individuelle wird gegenüber dem Allgemeinen betont. Der Moderator schafft ein vertrautes Klima und adressiert den Zuschauer direkt.
2. **Authentizität:** Es geht um *wahre* Geschichten, die erzählt oder für die Kamera inszeniert werden, die Sendungen haben „Live-Charakter“.
3. **Intimisierung:** Sonst als privat geltende Themen und Situationen werden öffentlich präsentiert und diskutiert.
4. **Emotionalisierung:** In erster Linie wird das persönliche Empfinden, also der emotionale, nicht der Sachaspekt wiedergegeben. Die Emotionalisierung wird durch bestimmte Darstellungsweisen, wie Gesichter in Großaufnahme, verstärkt.

146 Adorno, Theodor W. (1977 a): Prolog zum Fernsehen, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Gesammelte Schriften Bd. 10.2. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, S. 514

147 Bente, Gary/ Fromm, Bettina (1997): Affektfernsehen. Motive, Angebotsweisen und Wirkungen. Leske + Budrich, Opladen, S. 21

148 Hohenberger (2004), S. 204

149 Vgl. Bente/ Fromm (1997), S. 20

Hohenberger weist darauf hin, dass „Fernsehproduktionen über Tiere [...] in der Untersuchung nicht erwähnt“¹⁵⁰ werden. Dennoch lohnt sich die Frage, ob sich diese Kriterien auch auf Wildlife-Filme anwenden lassen.

1. Personalisierung ist ein Mittel, mit dem Tierfilme häufig arbeiten. Es gibt zwar viele Tierfilme, die auf diese Technik verzichten und Tiere allgemeiner als Vertreter ihrer Art darstellen. Die Personalisierung einzelner Tiere bietet sich jedoch besonders dann an, wenn ein Film mit dramaturgischer Narration arbeitet, die sich an Strukturen fiktionaler Filme orientiert. Dieser Aspekt wird in Kapitel 5.2 eingehend thematisiert. Personalisierung und direkte Adressierung durch Moderatoren finden sich auch in Tierfilmen.

2. Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, stehen Tierfilme per se in einem engen Bezug zu Authentizität. Selbst wenn die Narration konstruiert und emotionalisiert wird, erlebt der Zuschauer sie deshalb meist als authentisch.

3. Die Frage der Intimisierung von Tierdarstellungen ist paradox. Die Unterstellung, dass es etwas wie ein tierisches Privatleben gibt, stellt bereits eine anthropomorphe Lesart des tierischen Lebens dar. Wie Hohenberger am Beispiel des Eigenheims darlegt, sind die Kategorien *privat* und *öffentlich* aus der menschlichen Historie entstanden und lassen sich nicht einfach auf Tiere übertragen, ohne Zuschreibungen vorzunehmen.¹⁵¹ Trotzdem ist es nicht zu bestreiten, dass sich ein erheblicher Teil der Faszination von Tierfilmen auch aus den scheinbar *privaten* Einblicken speist, die diese uns gewähren.

4. Auch der Begriff der Emotionalisierung ist hinsichtlich Tierdarstellungen kritisch zu betrachten. Eine emotionale Interpretation von Tierbildern ist immer Zuschreibung. Trotzdem ist sie als Emotionalisierung publikumswirksam, da die dargestellten Affekte von den Zuschauern in der Regel nicht als Konstrukte reflektiert werden. Der Effekt der Emotionalisierung kann im Tierfilm besonders auch durch den Moderator oder Tierfilmer hergestellt werden: Sind seine Schilderungen stark emotional gefärbt, überlagert diese Färbung vielleicht sogar die wissenschaftliche Informationsvergabe, so kann von einer Emotionalisierung gesprochen werden.

Auch der Tierfilm kann also als exemplarisch für das Affektfernsehen verstanden werden, da er zu weiten Teilen darauf angelegt ist, eine emotionale Beteiligung des Zuschauers zu evozieren. Dieser Umstand lässt sich durch Darstellungskonventionen

150 Hohenberger (2004), S. 205. Hohenberger weist an dieser Stelle selbst auf parallele Darstellungsweisen von *Heimtiersendungen* und Talk-Shows hin.

151 Ebd., S. 199 f.

erklären, man kann jedoch davon ausgehen, dass der emotionale Gehalt darüber hinaus im Thema selbst begründet liegt. Tiere erzeugen Emotionen im Betrachter, sei es durch individuelle Erfahrungen, durch Konnotation und Zuschreibung, oder einfach durch ihre äußeren Eigenschaften, die z.B. als *eklig* oder *niedlich* angesehen werden können. Ohne dies näher auszuführen, bezeichnet auch Joan Kristin Bleicher (2004) Tiere bereits im Titel eines Aufsatzes als „Garanten der Emotion“¹⁵².

Resümierend bleibt festzustellen, dass Fernsehen sich besonders gut eignet, um unwillkürlichen oder geplanten Begegnungen mit Tieren einen natürlichen Raum zu geben und eine raumzeitliche Nähe zu ihnen zu suggerieren.

Auf der anderen Seite führt das Repräsentationsregime des Fernsehens dazu, dass der Status des Tieres als *Anderem* aufrechterhalten und gefestigt wird. Die stereotype, invariante Struktur des Fernsehens und die ebenso geartete Erwartung der Zuschauer leisten außerdem ihren Beitrag dazu, dass die Mensch-Tier-Beziehung durch das Fernsehen in erster Linie nur wiedergegeben und *überwacht* wird – für eine Veränderung fehlen ihm laut dieser Theorie die Mittel.

Das theoretische Feld des Affektfernsehens ist ambivalent zu betrachten: Die Übertragung emotionaler Themen und Darstellungskonventionen auf Tiere bietet Raum für eine psychische Annäherung, gleichzeitig verkennt diese Annäherung das Tier in seinem Tiersein, indem es sein Erleben mit dem menschlichen analogisiert.

5. Analyse der Kriterien

Nach allgemeinen Betrachtungen zu Mensch-Tier-Beziehungen, den vielfältigen Formen von Nähe sowie ihrer Bedeutung für die Medienrezeption, soll es nun darum gehen, diese Inhalte weiter zu strukturieren und auf Filmbeispiele anzuwenden. Als Struktur dienen an dieser Stelle vier Kategorien, anhand derer sich die verschiedenen Arten von Nähe und Distanz, die in Tierfilmen wirken, beschreiben lassen.

152 Bleicher (2004): „Natur und Tiere im Fernsehen der neunziger Jahre. Mediales Refugium der Wirklichkeit und Garanten der Emotion“

5.1 Vorstellung vs. Wissenschaftliche Information

Egal in welchem Rahmen ein Mensch einem Tier begegnet, er wird es wohl nie wirklich objektiv beobachten können. Die gesamte kulturhistorische Geschichte der Mensch-Tier-Beziehung beeinflusst den Blick des Menschen auf das Tier; seine Sicht ist durchdrungen von bekannten Deutungsschemata, Konnotationen, wissenschaftlichem oder populärem Vorwissen und medialen Sehgewohnheiten.

Gerade die Konnotationen sorgen dafür, dass die Rezeption von Tieren von vornherein emotional gefärbt ist. Es gibt fest angelegte Sympathien und Antipathien bestimmten Tieren gegenüber, die ihren Ursprung häufig in der kulturgeschichtlichen Vergangenheit der Menschheit haben. Durch die mediale Vermittlung von Tieren haben sich die Konnotationen immer stärker von stammesgeschichtlichen Erfahrungen gelöst und eine fast globale Wirkung entfaltet. Diese Haltung kann zwar individuell variieren, es gibt jedoch zuverlässige Tendenzen, die Filmemacher aufgreifen und bei ihrer Inszenierung bestimmter Tiere berücksichtigen. So kann man sagen, dass diejenigen, die im vorangegangenen Kapitel aufgezählten Kinotierfilme, die sich einer bestimmten Tierart widmen, besonders populäre Tiere gewählt haben: Pinguine (DIE REISE DER PINGUINE, 2005), Erdmännchen (WÄCHTER DER WÜSTE, 2008) und Schildkröten (TORTUGA – DIE UNGLAUBLICHE REISE DER MEERESSCHILDKRÖTE, 2009) sind Tiere, denen Menschen allgemein mit großer Sympathie begegnen – ohne dass sich dies durch lebensweltliche Begegnungen oder Nutzen begründen ließe.¹⁵³ Auf der anderen Seite gibt es Tiere, denen der größte Teil der Menschen negativ voreingenommen begegnet, hierfür stellen Spinnentiere ein typisches Beispiel dar.¹⁵⁴ Auch das wird von Tierfilmern aufgegriffen, so bspw. von Horst Stern, der in seinem Film LEBEN AM SEIDENEN FADEN (1975) die ungerechtfertigte Angst vor Spinnen thematisiert, indem er bereits in der ersten Sequenz das menschliche Verhältnis zu Spinnen mit dem zu anderen Tieren vergleicht. Während der Mensch zu den meisten Tieren ein positives Verhältnis zu haben scheint, schlägt er „ein Tier, das allesamt an Exotik der Form und

153 Der Regisseur von WÄCHTER DER WÜSTE, James Honeyborne, spricht im Bonusmaterial der DVD davon, dass man in Anlehnung an DIE REISE DER PINGUINE überlegt habe, welche Tiere populär genug für die große Leinwand seien. Es gibt Indizien, warum diese Tiere so sympathisch sein könnten, diese sollen aber nicht als faktische Gründe missverstanden werden: Schildkröten werden von vielen Menschen als gemütlich empfunden und ihnen haftet der Ruf der Weisheit an. Erdmännchen und Pinguine werden durch ihr Leben in familienähnlichen Gruppen und ihre oft aufrechte Haltung als menschenähnlich erlebt.

154 Man kann annehmen, dass der Ursprung der weit verbreiteten Angst vor Spinnen wohl darin begründet liegt, dass es giftige und damit für den Menschen gefährliche Spinnen gibt. Allerdings sind solche Arten nicht in Deutschland beheimatet. Es ist zu vermuten, dass sich die Abscheu auch aus dem generell fremdartigen Aussehen von Spinnen ergibt.

der Farbe, an abenteuerlichsten Verhaltensweisen und Instinktleistungen übertrifft, mit dem Ausdruck des Ekels tot: »Pfui, Spinne«¹⁵⁵. Damit führt er dem Zuschauer das eigene inkonsequente Tierverhältnis vor Augen und versucht, ihm Spinnen durch Bewusstseinsprozesse näher zu bringen.

Eine andere Möglichkeit die Vorannahmen des Zuschauers aufzugreifen, ist wissenschaftliche Information. Wie verändert sich das Verhältnis des Menschen zum Tier, wenn er theoretisches Wissen über dieses sammelt? Berger (1981/1995) schreibt über Tiere: „Sie sind die Objekte unseres sich immer weiter ausdehnenden Wissens. Was wir über sie wissen, ist das Maß unserer Machtfülle, und daher ein Maß dessen, was uns von ihnen trennt. Je mehr wir wissen, desto weiter sind sie von uns entfernt.“¹⁵⁵

Berger betont hier die distanzierende Wirkung des Wissens über Tiere und führt diese auf den Machtaspekt zurück, der im Blick theoretischer Aneignung enthalten ist und durch den der Angeblickte objektiviert wird. Bedenkt man jedoch, wie gefestigt das Machtgefüge zwischen Mensch und Tier bereits ist, wie groß das theoretische Wissen über Tiere und damit auch die Distanz zu ihnen, so scheint Bergers These fragwürdig. Denn: sich aus einem distanzierten Verhältnis heraus kognitiv mit einer Art zu beschäftigen, kann auch bedeuten, sich mit ihr *vertraut zu machen* und ihr dadurch näher zu kommen. Indem ein Film Verhalten, Fähigkeiten, Gewohnheiten und Bedürfnisse eines Tieres einfängt und dem Zuschauer erklärt, macht er dargestellte Aktionen nachvollziehbar und das Tier selbst greifbar. Hier wirkt Wissen und damit auch wissenschaftliche Information demnach nicht distanzierend, sondern im Gegenteil faszinierend und Nähe stiftend.

An dieser Stelle lohnt sich der Blick auf die in Kapitel 3.2 beschriebenen Kategorien für Nähe zu Figuren. Eder (2006) beschreibt es als ein Kriterium für Nähe, eine Figur kennenzulernen. Da er sich auf Menschen bezieht, meint er damit, etwas über den Charakter oder die Persönlichkeit zu erfahren. Der Gedanke scheint jedoch fruchtbar, dass es im Bezug auf Tiere auch darum gehen könnte, das Tier als Spezies, also seine biologische Konstitution, zu verstehen und kennenzulernen, um kognitive Nähe zum Tier aufzubauen. Es gibt zwar auch natürliches tierisches Verhalten, das trotz genauer Erklärung emotional distanzierend auf den Rezipienten wirken kann, es ist jedoch davon auszugehen, dass dies vor allem dann der Fall ist, wenn das Tierverhalten nach moralischen und damit menschlichen Maßstäben bewertet wird – dieses Phänomen wird

¹⁵⁵ Berger (1981/1995), S. 25

uns in Kapitel 5.3 beschäftigen.

Ein besonders plastisches Beispiel dafür, wie Wissenszuwachs ein Interesse bewirken kann, das im Idealfall selbst Aversionen aufgreifen und modifizieren kann, stellt David Attenboroughs filmischer Umgang mit Spinnen dar. Indem sich einer der bedeutendsten Tierfilmmacher Großbritanniens in einer Folge seiner Serie *VERBORGENE WELTEN – DAS GEHEIME LEBEN DER INSEKTEN* (2005) detailliert dem Verhalten von Spinnen widmet, ermöglicht er es dem Zuschauer, sich diesen Tieren objektiv anzunähern. Durch vielfältige Informationen und deren spektakuläre Visualisierung mithilfe modernster Kameratechnik, vermag dieser Film Interesse an einer Tierart zu wecken, deren Aussehen allein sonst häufig bereits zur Abwendung führt.

So wird bspw. in größter architektonischer Genauigkeit gezeigt und erklärt, wie eine Spinne ein Radnetz herstellt und welchen Nutzen sie daraus zieht. Sie wird dabei im Detail beim Verknüpfen zweier Fäden oder in der Totalen und damit in Relation zu ihrem Bauwerk gezeigt, durch Zeitrafferaufnahmen kann der Zuschauer dem gesamten Prozess beiwohnen. Dank REM-Aufnahmen wird für ihn sogar das Organ am Bein der Spinne sichtbar, das wie ein Sensor die Schwingungen ihrer Beute im Netz wahrnimmt. Durch diese Kombination von Inhalten dürfte sich bei den meisten Zuschauern eine Faszination entwickeln, die so groß sein könnte, dass potenzielle Ekelgefühle relativiert werden. Selbst dann, wenn die Spinne beim Verzehr ihrer Beute gezeigt wird – schließlich weiß der Zuschauer jetzt, wieviel Raffinesse sie für den Fang benötigt.

Auch wenn der Zuschauer vielleicht keine Angst vor Spinnen hat, viel über sie weiß und sich ihnen dadurch bereits kognitiv nahe fühlt, kann dieses Gefühl durch die filmische Informationsvergabe noch gesteigert werden. Sollte ein Film den Annahmen des Zuschauers jedoch widersprechen, so könnte ihn das zunächst befremden und vom Tier entfernen. Man könnte die Hoffnung formulieren, dass in Folge der neuen Information ein anderes, authentischeres Bild entsteht und so die kognitive Nähe im Nachhinein gesteigert wird. Um jedoch zu verhindern, dass sich der Zuschauer schon vorher im Zustand der Befremdung aus der Rezeption gänzlich zurückzieht, ist es wichtig, ihm Anknüpfungspunkte zu seinem Vorwissen zu geben. Mit Vorwissen sind hier sowohl konnotative Vorannahmen gemeint, als auch Sehgewohnheiten und populäre wie wissenschaftliche Vorkenntnisse.

Hohenberger (2004) beschreibt Vorwissen als eine Grundbedingung, damit (Film-)Bilder

als authentisch wahrgenommen werden, oder wie sie es ausdrückt, damit sie „die Funktion von Evidenz übernehmen“ können.¹⁵⁶ Nur wenn der Zuschauer das Gesehene mit seinem Vorwissen in Bezug setzen kann, wird er es als evident erleben:

Tierdokumentationen müssen [...] sich an jenem populären oder wissenschaftlichen Wissen über Tiere orientieren, über das die Zuschauer bereits verfügen, und sie müssen sich an denjenigen Verfahren ausrichten, die der Produktion und Sicherung von Wissen gelten und immer schon Bestandteil unseres Wissens sind. Erst der filmische Rekurs auf das, was wir aufgrund unseres Wissens als unsere (die) Welt verstehen und für selbstverständlich erachten, lässt uns glauben und gibt einem Film die Möglichkeit, geglaubt zu werden.¹⁵⁷

Die Tatsache, dass Tierfilme das Vorwissen der Zuschauer aufgreifen, ist demnach eine Grundbedingung, damit die Zuschauer das Gezeigte *glauben* und damit auch eine Bedingung dafür, dass sie ihr Wissen über Tiere anhand des Films erweitern können. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch der Umgang mit dem (populär-) wissenschaftlichen Vorwissen des Publikums: Überfordert ein Film bspw. durch Verwendung von Fachbegriffen das Wissen der Zuschauer, so schließt er diese aus der Rezeption aus. Das Ziel wäre es also, möglichst gezielt am Wissensstand des Publikums anzuknüpfen, die sparsame Verwendung wissenschaftlicher Begriffe könnte demnach auch ein Kriterium für Nähe zum Wissensobjekt darstellen.

An dieser Stelle erhält die Tendenz des Fernsehens, das immer gleiche zu wiederholen, besondere Relevanz. Allgemeinwissen, Konnotationen und stereotype Darstellungskonventionen werden aufgegriffen und wiederholt. Hier stellt sich die grundsätzliche Invarianz des Fernsehens jedoch nicht als negative Eigenschaft dar, sondern als Möglichkeit, etwas Neues zu ergänzen, ohne Sehgewohnheiten zu verletzen. Als Möglichkeit, die Zuschauer einzubinden, sie bei ihrem Wissensstand *abzuholen* und sie so auch an einen Wissenszuwachs heranzuführen.

Der Film VON ZECKEN UND VÖGELN (2002)¹⁵⁸ stellt ein interessantes Beispiel dafür dar, wie Tierfilme vermeintliches Vorwissen und Konnotationen des Publikums aufgreifen und gleichzeitig kritisch thematisieren können. Wie der Titel verrät, handelt der Film von der parallelen Existenz von Vögeln und ihren Parasiten, den Zecken. Als Spinnentier gehört die Zecke sowieso zu einer bei den Menschen unbeliebten Familie, als Parasit des Menschen und Krankheitsüberträger hat sie einen besonders schlechten Stand.

156 Hohenberger (2004), S. 185

157 Ebd., S. 185 f.

158 Ein früherer Film von Luc Jacquet, dem Regisseur von DIE REISE DER PINGUINE (2005)

Dieses Bild der Zecke scheint der Film zu bestätigen, wenn er mit den Worten beginnt: „Wir könnten die nachfolgende Geschichte *das Monster und der Engel* nennen.“ Auch im weiteren Verlauf werden Zecken als „kleine Ungeheuer“ titulierte, ihre Beißwerkzeuge werden als „teuflisch“ bezeichnet, ihre Art der Nahrungsaufnahme „vampirisch“ genannt. Die Vögel hingegen werden mit Attributen wie „stolz“ oder „nobil“ charakterisiert. Auf der anderen Seite bricht der Film konnotative Zuschreibungen auf, indem der Off-Sprecher verlauten lässt: „Die Beziehung zwischen Wirt und Parasit folgt den Gesetzen der Ökologie. In der Natur gibt es kein *gut* und kein *böse*, kein *nützlich* und kein *schädlich*.“ (00:16)

Damit führt er dem Zuschauer vor Augen, dass der Blick auf die Zecke als *Schädling* ein sehr eingeschränkter, rein menschlicher ist. Der Film stellt die Vorannahmen des Publikums in Frage, während er sie in beiläufigen Formulierungen zu bestätigen scheint. Er bietet dem Zuschauer vertraute Perspektiven auf ein Tier und versucht dennoch, diese zur Objektivität hin neu zu justieren.

Das vermeintliche Vorwissen des Publikums kann also vom Filminhalt abweichen, es kann lückenhaft oder gar unwissenschaftlich und fehlerhaft sein. Fehlerhafte Vorstellungen können bspw. dadurch entstehen, dass sich der Rezipient seiner Konnotationen nicht bewusst ist und diese als Fakten verinnerlicht oder es kann sich um überholte und durch die Ethologie widerlegte Annahmen handeln, die in früheren Zeiten von der Wissenschaft selbst als Tatsachen ausgelegt wurden. Heute ist der wissenschaftliche Authentizitätsanspruch an Tierfilme durch kommunikative Kontrakte allgemein etabliert, in den frühen Zeiten des Tierfilms waren diese Ansprüche jedoch noch nicht im gleichen Maße manifestiert. So konnten fehlerhafte Tierdarstellungen in Filmen dazu beitragen, falsche Vorstellungen beim Publikum zu wecken. Als Beispiel eignet sich ein prominentes Beispiel einer Fehlannahme über Tiere, das durch einen Tierfilm manifestiert wurde: Noch heute glauben viele Menschen, Lemminge würden sich bei ihren Wanderungen regelmäßig und massenhaft von Klippen aus in den Tod stürzen. Der Disney Naturfilm *ABENTEUER IN DER WEISSEN WILDNIS* (1959), hat dieses Phänomen auf Film gebannt und so unzähligen Menschen als Faktum präsentiert. Im Nachhinein hat sich herausgestellt, dass die Szene der selbstmörderischen Lemminge durch die Dokumentaristen für die Kamera inszeniert wurde¹⁵⁹. Da es am Drehort keine

159 Vgl. Laufmann, Peter (2006): Die Tricks der Profis. Tierfilm und Naturfotografie – wann wird das Original zur Fälschung?, in: *Natur + Kosmos* 07/06, S. 67

freilebenden Lemminge gab, haben sie einheimischen Kindern, die diese als Haustiere hielten, einige Exemplare abgekauft, an einer Klippe eine Drehscheibe installiert und die Tiere darauf gesetzt. Die Rotation schleuderte die Tiere schwungvoll von der Klippe, was durch geschickte Auswahl des Bildausschnitts im fertigen Film so wirkte, als hätten sich die Tiere aus eigenem Antrieb hinabgestürzt. Wie bereits dargelegt, haben Bilder eine ungemein starke realistische Wirkung und werden besonders zuverlässig verinnerlicht: Was der Mensch mit eigenen Augen sieht, das glaubt er. So ist zu erklären, dass der Gruppenselbstmord der Lemminge zum Volkswissen zu gehören scheint, obwohl der Schwindel entdeckt wurde und es inzwischen bekannt ist, dass der Massenselbstmord der Lemminge ins Reich der Mythen gehört. Das Publikum erlag durch den scheinbaren Bildbeweis der Annahme, etwas über Tiere gelernt und sich ihnen dadurch kognitiv angenähert zu haben, und konnte so nicht bemerken, dass es sich durch Desinformation von den Lemmingen *wie sie wirklich sind* entfernte.

Die Visualisierung (vermeintlich) wissenschaftlicher Fakten hat eine große, im Idealfall Nähe stiftende, Wirkung auf das Publikum – diese Wirkung ist subjektiv unabhängig davon, ob die Aufnahmen von der Kamera natürlich eingefangen wurden oder ob sie eigens für die Kamera inszeniert oder gar fingiert worden sind. Objektiv ist die Wahrhaftigkeit des Gezeigten jedoch ausschlaggebend dafür, ob sich der Rezipient dem Tier authentisch und nachhaltig zu nähern vermag. Gibt der Film Falschinformationen, so erhalten diese für das Publikum den Status von Wissen – wird dieses Vorwissen später als falsch entlarvt, so besteht erneut das Risiko, dass sich die Rezipienten abwenden und infolgedessen weiter vom Tier entfernt sind, als sie es vor dem Filmerlebnis waren. Während authentische, wissenschaftliche Information Nähe zu stiften vermag, kann Desinformation also distanzierend wirken. Im Beispiel der Lemminge kam die Rolle der visuellen (Des-)Information zum Tragen. Denn die Informationsvermittlung im Film hat immer auch eine kameratechnische Seite.

Die Kamera kann Informationen visualisieren, dadurch eindringlicher machen und die Faszination für die Tiere verstärken. Sie kann Tiere aus unterschiedlicher Distanz einfangen, wodurch auch der Zuschauer immer in eine bestimmte Nähe-Distanz-Relation zu ihnen versetzt wird. Besondere Dimensionen von Nähe eröffnen sich im Tierfilm heute durch moderne Kameratechniken, durch Prozesse der technischen Sichtbarmachung. Unterwasser- und Mikrokameras versetzen den Tierfilmer in die Lage, seinen Objekten an Orte zu folgen, die dem Menschen bislang verschlossen waren, bspw. in

enge Insektenbauten oder Höhlensysteme unter Wasser, die von Krokodilen bewohnt werden.¹⁶⁰ Hochgeschwindigkeitskameras vermögen Bewegungen von Tieren einzufangen, die das menschliche Auge zuvor nicht nachvollziehen konnte – durch die Dehnung einer einzigen Sekunde auf fünfzig, kann bspw. der Flügelschlag von Kolibris beobachtet werden.¹⁶¹ Auch wissenschaftliche Abbildungsverfahren wie das Rasterelektronenmikroskop (REM) haben Einzug in den Tierfilm gehalten und ermöglichen die Ansicht von Lebewesen, die der Mensch wegen ihrer geringen Größe lebensweltlich nicht wahrnehmen kann. All diese Verfahren dienen im Wildlife-Film dazu, in Tierwelten einzutauchen und so völlig neue Perspektiven einzunehmen. Bereits der Blick in die Welt eines Tieres oder die Übernahme seiner Perspektive kann den Zuschauer in eine Nähe zu Tieren bringen, die ohne Technik nicht vorstellbar wäre.

Dorothe Malli (2009) spricht bereits im Zusammenhang mit dem Erfolg der Ufa Kulturfilmabteilung in den 1920er Jahren davon, dass „Sensationsbilder“ das Publikum anlockten, zum Erfolg von Tierfilmen beitrugen und so schnell zum Stilmittel wurden:

Was lag näher, als den Forscherdrang auf die Linse zu setzen und in unbekannte Tierwelten einzudringen, auf der Suche nach neuen Sensationsbildern. Dies waren die Welten der Insekten und Mikroben (Mikrokamera), die Welt der Tierinneren (Röntgenkamera), die Welt der Tiere unter Wasser (Unterwasserkamera) sowie schließlich die Welt nachtaktiver Tiere.¹⁶²

Die Technik hat sich verändert, nicht aber das Streben nach *Sensationsbildern*, nicht der Forscherdrang – so wurde die Röntgenkamera von anderen, modernen und damit sensationellen Techniken abgelöst. Was hier zum Ausdruck kommt, ist, wie Hohenberger (2004) es ausdrückt, ein „Verlangen nach »noch nie gesehenen Bildern«“¹⁶³, Berger (1981/1995) beschreibt diese als „Bilder [...], die in sich vielfältige Momente ihrer eigentlichen *Unsichtbarkeit* enthalten. Es gibt diese Bilder nur dank der Existenz einer technischen Hellsichtigkeit.“¹⁶⁴ Diese *technische Hellsichtigkeit* steht auf einer Seite in direktem Bezug zu Kracauers (1973) *enthüllender Funktion des Bildes*, auf der anderen

160 Einsicht in ein von Krokodilen bewohntes Höhlenlabyrinth bietet der Film *CROC LABYRINTH* (2011). Der besondere technische Trick hierbei: Die Kamera wurde auf dem Rücken eines Krokodils angebracht, da ein Tauchgang in diesen Gefilden für Menschen zu gefährlich wäre.

161 Diese Technik kommt bspw. im Film *HUMMINGBIRDS – JEWELLED MESSENGERS* (2012) eindrucksvoll zum Einsatz.

162 Malli, Dorothe (2009): Der Facettenblick. Insekten vor der Kamera, in: Möhring, Maren/ Perinelli, Massimo/ Stieglitz, Olaf (Hrsg.), 2009, S. 181

163 Hohenberger (2004), S. 186

164 Berger (1981/1995), S. 24

Seite zu Bolter und Grusins (2004) Remediation. Immer neue Ansichten werden *enthüllt*, immer mehr Technik wird aufgeföhren, immer spektakulärer werden die aufgenommenen Bilder – einzig mit dem Ziel, immer neue, *ungesehene* Ansichten hervorzubringen, *Unsichtbares* zu visualisieren und so die Unmittelbarkeit der Bilder zu erhöhen.

Die *Sensation* der auf diese Weise produzierten Bilder liegt neben ihrer generellen Attraktion im Verhältnis, in das sie den Zuschauer zu den dargestellten Tieren versetzen kann. Gerade hinsichtlich Insekten, Spinnen, Mikroben oder anderen Kleintieren kommen hier theoretische Aspekte der Großaufnahme zum tragen: das Publikum erlebt kleine Tiere *absolut verändert*. Tiere, deren Existenz dem Menschen in der Realität häufig erst bewusst wird, wenn sie massenhaft auftreten, können mithilfe der Großaufnahme individuell in Szene gesetzt werden. Es scheint, als sei durch ihre veränderte Größe auch ihr gesamtes Wesen verändert, sie können zu Individuen werden und damit ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.¹⁶⁵ Auch ihr Äußeres kann im neuen Kontext ganz anders wahrgenommen werden. Neben wissenschaftlicher Information ist auch dies ein Faktor, durch den Ängste oder Aversionen seitens der Rezipienten neu betrachtet und hinterfragt werden können.

Die Großaufnahme ist in der Darstellung von kleinen Tieren also in der Regel ein Nähe stiftendes Element. Allerdings gibt es auch die Situation, in der ein vergrößertes Tier, gerade wenn es fremdartig anmutet, als *eklig* oder *bedrohlich* wahrgenommen wird. Dieser Effekt könnte distanzierend wirken und kann von Filmmachern gezielt eingesetzt werden. Hierbei spielen emotionalisierende Elemente des Filmes eine verstärkende Rolle, so könnte die Wirkung einer Großaufnahme durch die Auswahl von Musik beeinflusst werden.

An dieser Stelle kommt auch die Hörbarmachung von Tiergeräuschen zum Tragen. Tiergeräusche steigern in der Regel schlicht die Wirkung von Authentizität. In besonderen Fällen, in denen es sich um in der Realität nicht hörbare Geräusche handelt, erhalten sie jedoch besondere Bedeutung. Kaum ein Film hat diesen Effekt so positiv genutzt, wie der Kinofilm MIKROKOSMOS – DAS VOLK DER GRÄSER (1996): Indem das Trinken einer Ameise oder der Flügelschlag eines Falters hörbar gemacht werden, wird hier die Suggestion der Teilhabe an einer unbekanntem Welt erzeugt. Es entsteht eine Nähe, die sinnlich erfahrbar ist, in der Lebenswelt nicht vorstellbar wäre und gerade deshalb eine große Faszination bewirkt. Auch hier hilft die Technik des Films

¹⁶⁵ Näheres zur Individualisierung einzelner Tiere findet sich im Kapitel 4.2.

also dabei, Distanzen zu überwinden und neue Verhältnisse zu ermöglichen. Es handelt sich sozusagen um eine akustische Großaufnahme. Diese kann allerdings auch den gegenteiligen Effekt bewirken, wenn Geräusche hörbar gemacht werden, die der Zuschauer im Kontext ihres Ursprungs als unangenehm empfindet:

Eine Zecke sitzt im Gefieder eines Albatros. Sie hat sich offensichtlich festgebissen. Man hört ein pulsierendes Geräusch, weiß aber nicht, ob es sich um den Herzschlag des Vogels oder das rhythmische Saugen der Zecke handelt. (00:49)

Diese Szene aus dem Film VON ZECKEN UND VÖGELN (2002) hat einen starken emotionalen Effekt. Obwohl man nicht weiß, welchen Ursprung das Geräusch genau hat, wird es doch durch die bloße Assoziation mit dem Vorgang des Blutsaugens als abstoßend und eklig empfunden. Hier liegt also ein Beispiel vor, wie zu große suggerierte physische Nähe emotional distanzierend wirken kann.

Resümierend möchte ich festhalten: Information kann im Tierfilm nie unabhängig von Vorannahmen des Publikums wirken, sie muss auf diese eingehen und sie aufgreifen. Weiterhin kann sie auf unterschiedliche Art vermittelt werden: kognitiv durch Verbalisierung oder sinnlich durch Visualisierung und technische Hörbarmachung. Information wirkt in der Regel Nähe stiftend – solange sie den Vorannahmen des Zuschauers nicht soweit widerspricht, dass sich dieser aus der Rezeption zurückzieht. Die Bezugnahme auf Vorwissen des Rezipienten hilft diesem dabei, sich auf den Filminhalt und einen damit einhergehenden Wissenszuwachs einzulassen. Filmische Desinformation kann befremdend und so auf lange Sicht distanzierend wirken.

Technische Sichtbarmachung ermöglicht neue Formen der Nähe zu Tieren, die optische wie die akustische Großaufnahme kann dem Zuschauer durch Überbrückung räumlicher Distanz Zugang zu solchen *Tierwelten* bieten. Diese unbekannte Nähe kann jedoch in Gefühle der Befremdung umschlagen und dazu führen, dass sich der Rezipient emotional von den dargestellten Tieren entfernt.

5.2 Narration und Individualisierung

Narration ist ein mächtiges Werkzeug, um eine Verbindung zwischen Zuschauer und dargestelltem Tier herzustellen. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass die meisten Tierfilme mit einer Art von Erzählung arbeiten. Viele orientieren sich dabei, in unterschiedlichem Maße, an fiktionalen Erzählmustern, wie sie im Spielfilm zum Einsatz

kommen. Der Rekurs auf fiktionale Formate hat viel mit den Sehgewohnheiten der Zuschauer zu tun. Es ist eine Möglichkeit, Vorwissen aufzugreifen und dem Publikum so Anknüpfungspunkte zu bieten, also Strukturen kenntlich zu machen, die dem Zuschauer vertraut sind. Diese vertrauten Strukturen können sich bspw. in Dramaturgie und den damit zusammenhängenden Darstellungskonventionen finden. Mitman (1999) beschreibt, dass das „emotional drama“ bereits seit den Anfangszeiten des Tierfilms als ein wichtiger Faktor begriffen wird, wenn es darum geht, den Erfolg eines Films zu garantieren.¹⁶⁶ Denn Drama als Teil der Narration vermag Emotionen zu wecken und Zuschauer einzubinden.

Eine Form, wie dramatische Narration im Tierfilm greifen kann, hat Hohenberger (2004) in wenigen Sätzen umrissen:

[...] Tiere werden individualisiert, als Figuren, oft als Charaktere konstituiert; sie bekommen menschliche Eigennamen und erfahren psychologische Zuschreibungen; [...] Konflikte werden konstruiert, die Ursachen und Wirkungen haben, die wiederum an individualisiertes Verhalten gebunden sind; Tiere werden zu Aktanten, die planvoll handeln und kausal vorausschauend agieren.¹⁶⁷

Hohenberger stellt hier die Bedeutung der Individualisierung heraus, die eine Übertragung fiktionaler, auf menschliche Akteure ausgerichteter Erzählstrukturen auf Tierfilme überhaupt erst möglich macht. Zur Individualisierung kann die Präsentation einzelner Tiere in Großaufnahme ebenso gehören, wie ein Einblick in ihre Wahrnehmung, in Form eines POV-Shots. Die Individualisierung im Tierfilm verlangt darüber hinaus jedoch nach einer grundlegenden Organisation. Denn was im *Menschenfilm* ganz natürlich passiert – dass die eingeführten Personen erinnert und als Akteure der Geschichte begriffen werden – bedarf im Tierfilm einer psychologischen Konstruktion: Dem Zuschauer muss vermittelt werden, wenn es sich bei einem dargestellten Tier immer wieder um dasselbe Wesen handelt oder wenn die Suggestion desselben erzeugt werden soll. Hierfür bedarf es des expliziten verbalen Hinweises, viele Filme greifen dafür auf einen Eigennamen zurück. Denn der Zuschauer erkennt Tiere anhand ihres Äußeren in der Regel nicht als differente Vertreter einer Spezies, als Individuen. Dies verleiht Prozessen der Individualisierung im Tierfilm eine gewisse Komplexität und ist gleichzeitig eine Chance: Jedes Tier einer Art kann gefilmt und später als *das* Individuum ausgegeben werden, das die aufgenommene Aktion im Rahmen der Narration ausführt, ohne dass der Zuschauer den Unterschied bemerkt. Der

166 Mitman (1999), S. 4

167 Hohenberger (2004), S. 198 f.

Protagonist ist in gewisser Weise austauschbar, die Aufnahmen sind Rohmaterial, aus dem Geschichten und Identitäten kreiert werden können.

Damit geht einher, was Hohenberger anhand „psychologischer Zuschreibungen“ angesprochen hat: Individualisierung bedeutet hinsichtlich Tieren in der Regel nicht, ein Tier als Individuum und dessen Charakter zu *erkennen*, sondern einem Tier aufgrund seines dargestellten Verhaltens eine Persönlichkeit mit Charaktereigenschaften *zuzuschreiben*. „Planvoll handeln“, „vorausschauend agieren“ – den Tieren werden Intentionen und Emotionen unterstellt. Damit nähern wir uns Prozessen der Anthropomorphisierung an, die aber nicht mit Individualisierung gleichgesetzt werden sollen: Während es sich bei Vermenschlichung immer um eine konkrete Analogisierung zum Menschlichen handelt, äußern sich in der Individualisierung grundlegende menschliche Denkschemata: Sobald sich der Mensch eingehend mit einem Tier befasst, bewegt sich seine Wahrnehmung im Rahmen des sozialen Deutungsschemas, er betrachtet das Tier als Subjekt – da ihm dafür in erster Linie Erfahrungen aus dem zwischenmenschlichen Bereich zur Verfügung stehen, verwundert es nicht, dass er sich auf menschliche Kategorien bezieht. Man könnte davon sprechen, dass die Anthropomorphisierung im Tierfilm eine Weiterführung und damit eine psychologische Zuspitzung der Individualisierung darstellt.

Die Prozesse der Individualisierung erfahren jedoch Einschränkungen hinsichtlich bestimmter Tierarten. Manche Tiere werden bevorzugt in den Status von Subjekten erhoben, anderen scheint diese Rolle selten bis gar nicht zugestanden zu werden.

Dies ist bspw. abhängig von der Wahrnehmung: Tiere, die so klein sind, oder in einem so differenten Lebensraum existieren, dass sich der Mensch schlecht in ihre Perspektive versetzen kann, werden selten zu Objekten subjektivierender Zuschreibungen. Gerade der Film vermag solche Differenzen jedoch durch technische Mittel, besonders durch Prozesse der technischen Sicht- und Hörbarmachung, zu überwinden.

Hohenberger (2004) weist auf einen anderen Faktor hin: „An Ameisen – überhaupt allgemein an Tieren, die in großen, durchstrukturierten Verbänden leben – wird weniger das Individuelle betont, als die Vorteile von Massenorganisation.“¹⁶⁸

Da sich wissenschaftliche Information zur Ameise nur im Kontext ihres Staates geben lässt, ist der Gedanke Hohenbergers auf Tierfilme vermutlich zu weiten Teilen zutreffend.

168 Hohenberger (2004), S. 195

Dieses Kriterium könnte durch filmische Narration allerdings aufgehoben, oder zumindest relativiert werden, da diese fast jedes Tier zum Helden der Geschichte werden lassen kann. Je stärker also Wissenschaftlichkeit in den Hintergrund und dramatische Narration in den Vordergrund tritt, desto mehr bietet sich auch eine Ameise als Objekt von Individualisierungsprozessen an.¹⁶⁹

Das Potenzial zur Individualisierung ist also häufig von der Intention des Filmmachers abhängig. Wie Hediger (2005) am Beispiel des weißen Hais beschreibt, scheint es auch Tiere zu geben, in die sich der Mensch einfach nicht hineindenken will, es wirkt, als würde in diesem Fall „die nackte Angst vor dem Fisch jeden Anreiz zur Einfühlung überdecken.“¹⁷⁰ Dieser Umstand ist jedoch nicht bloß damit zu erklären, dass der Hai auch dem Menschen gefährlich werden kann, Hediger führt ihn eher auf seine dem Menschen unähnliche körperliche Konstitution und das fehlende Fell, den fehlenden treuherzigen Blick zurück – es handelt sich also um komplexe Prozesse der Sympathievergabe.

Denken wir nun auch an die Überlegungen zur Großaufnahme: Es gibt Tiere, die der Mensch nicht als blickend empfindet, weil sie kein *Gesicht* zu haben scheinen. Würmer bspw. haben in der Regel keine erkennbaren Augen, deshalb scheinen sie auch keine subjektive Perspektive zu haben. Solche Tiere sind dem Menschen demnach kognitiv besonders fern und dürften selten Prozessen der Individualisierung unterworfen werden. Es ist anzunehmen, dass sich hier eine qualitativ gänzlich andere Distanz äußert, als sie sonst zwischen Mensch und Tier vorherrscht. Die vollkommene Fremdheit reicht über die Kognition hinaus und kann ungemein tief liegende negative Emotionen anrühren. Ich will lediglich die Vermutung äußern, dass es bei solchen Tieren einer weit stärkeren Konstruktion vertrauter Eigenschaften oder Strukturen bedarf, um dem Zuschauer einen Zugang zu ihnen zu ermöglichen. Der einzige für diese Arbeit gefundene Film, der ein solches Tier zum zentralen Thema macht, ist VON ZECKEN UND VÖGELN (2002). Am Titel dieses Beispiels lässt sich jedoch bereits erkennen, dass die Zecke hier nicht direkt zum Protagonisten der Geschichte wird, sie wird in ihrer Wechselwirkung mit einem anderen Tier dargestellt, zu dem der Zuschauer leichter Zugang findet. Der Film versucht durchaus, auch eine Beziehung zur Zecke zu vermitteln: es wird suggeriert, es handle sich wiederholt um das bereits bekannte Tier und sie wird als „unsere Zecke“

169 Es kann als Indiz für diese Annahme gewertet werden, dass es mit A BUG'S LIFE (1998) und ANTZ (1998) bereits zwei sehr erfolgreiche animierte Spielfilme über Ameisenindividuen gibt.

170 Hediger, Vinzenz (2005): Tiere ohne Gefühle. *Jaws* und die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren, in: Brütsch, Matthias et al. (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Schüren Verlag, Marburg 2005, S. 315

bezeichnet, dennoch bleibt hier eine wirkliche Individualisierung aus. Der Zuschauer kann ihr nicht ins Gesicht blicken, er hat keine Vorstellung, wie (mit welchen Sinnen?) sie die Welt wahrnimmt, kann sich demnach nicht in ihre Perspektive versetzen und sie nicht als Individuum erkennen. Hinsichtlich solcher Tiere vermag die Großaufnahme demnach zwar para-proxemische Nähe zu erzeugen, nicht aber Individuen zu kreieren. Narration im Tierfilm zeichnet sich also durch bestimmte Eigenarten aus, in den einzelnen Filmproduktionen gibt es jedoch viele unterschiedliche Formen, wie sie letztendlich zum Einsatz kommen kann.

5.2.1 Charakteristika einzelner Formate

Die verschiedenen Herangehensweisen an Erzählung lassen sich durch ihren dramatischen und fiktionalen Gehalt voneinander abgrenzen. Außerdem heben sie sich dadurch voneinander ab, wie stark sie die Emotionen des Publikums ansprechen – sei es durch narrative Strukturen oder durch die emotionale Färbung subjektiver Schilderungen der Sprecher. Zur besseren Übersicht sollen vier narrative Grundformen von Tierfilmen unterschieden und untersucht werden. Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis sie zu Dramaturgie, Fiktionalität und Individualisierung stehen und welche Formen von Nähe und Distanz in den gefundenen Beispielen eine Rolle spielen:

1. Formate, die viele verschiedene Tierarten unter einem bestimmten Titel miteinander in Bezug setzen, arbeiten selten mit durchgehender Dramaturgie: Sinnstiftung wird hier in erster Linie durch den Bezug zur gemeinsamen Überschrift hergestellt, die gleichsam eine Gemeinsamkeit zwischen den Tieren suggeriert. Eine solche Gemeinsamkeit kann in der Zugehörigkeit zu einer Tierklasse bestehen, z.B. bei *VERBORGENE WELTEN – DAS GEHEIME LEBEN DER INSEKTEN* (2005), in außergewöhnlichen Eigenschaften, z.B. bei *TÄUSCHEN UND TARNEN* (2012) oder in einem gemeinsamen Lebensraum, z.B. bei *MYTHOS AMAZONAS* (2010). Solche Tierfilme arbeiten in der Regel episodisch und nur in einzelnen Szenen mit dramaturgischer Erzählung. Diese ist meist nicht konstruiert, sondern gibt die kleinen Dramen des Lebens wieder: Dokumentierte Interaktionen von Fressen und Gefressen werden, Balz und Paarung, sozialen Konflikten oder gruppeninterner Harmonie. Jedes Tier kann vorübergehend zum Individuum und dadurch zum narrativen Träger einer dramatischen Erzählung werden, die Individualisierung funktioniert hier jedoch meist ohne Eigennamen, stattdessen über Großaufnahme und dramatischen Sinnzusammenhang.

In manchen dieser Filme reicht die Narration aus der einzelnen Episode heraus: Individualisierte tierische Protagonisten können im Verlauf des Films wiederholt auftreten, die Geschichte greift dann das im Verlauf des Films zu diesen Tieren gesammelte Wissen der Zuschauer auf. Damit werden Geschichten, über die in der Aufnahme faktisch sichtbaren Zusammenhänge hinaus, konstruiert. Im Kinofilm DAS GRÜNE WUNDER – UNSER WALD (2012) geht es z.B. um die europäischen Wälder, er konzentriert sich also auf eine bestimmte, wenn auch weit gefasste Region. Innerhalb des Films wird jedoch der Drehort der einzelnen Aufnahmen nicht thematisiert, im Gegenteil: Obwohl Jan Haft die Aufnahmen für diesen Film an 70 verschiedenen Drehorten in ganz Europa gesammelt hat, wird innerhalb des Films eine Situation der Nachbarschaftlichkeit zwischen den Tieren suggeriert, es scheint, als spiele sich das Geschehen auf wenigen Quadratmetern ab. Selbst einem Käferkopf, der am Waldboden verrottet und der sich so in unzähligen Wäldern Europas finden könnte, wird eine Identität zugesprochen: Der Erzähler behauptet, es handele sich um den Kopf eines Käfers „vom Sommer“, also um ein Tier, das im Filmverlauf bereits aufgetaucht ist. Mit solchen Tricks gelingt es Haft, einen geschlossenen Raum zu konstruieren, in dem sich der Zuschauer zurechtfindet und der ihm vertraut ist. Durch die Symbiose verschiedener Wälder zu einem Handlungsort bietet er vielfältige Zugänge, schafft eine Nähe der Geschehnisse untereinander und versetzt den Zuschauer in eine suggerierte räumliche Nähe zu den Tieren: schließlich leben diese in *unserem* Wald, also im Wald des Zuschauers, wie er sich scheinbar direkt vor seiner, wie jeder europäischen, Haustür findet – und eigentlich doch nur im Film existiert.

In solchen Formaten kann der Zuschauer den Tieren situativ über das Drama oder längerfristig durch wissenschaftliche Information nahe kommen. Leider gibt die episodische Struktur meist nur wenig Zeit, das jeweilige Tier *kennenzulernen*, der Zuschauer erhält wenige, meist prägnante Fakten.

2. Es gibt Tierfilme, die eigentlich Reisetagebücher der Dokumentaristen sind, wie etwa die Filme von Andreas Kieling, z.B. der Dreiteiler ABENTEUER „YUKON RIVER“ (2004-2006)¹⁷¹. Hier steht oft die Erfahrung des Tierfilmers im Vordergrund, das Verhalten der Tiere wird entweder objektiv eingefangen oder subjektiv interpretiert bzw. bewertet. Emotionen entstehen hier also in der Regel nicht durch konstruierte Narration,

171 Teil 1: „DURCH DAS WILDE HERZ KANADAS“; Teil 2: „AUF DEN SPUREN DER GOLDSUCHER“; Teil 3: „DER LANGE WEG BIS ZUM EISMEER“

sondern durch die subjektive Perspektive des Films, die Erzählung orientiert sich meist am tatsächlichen Ablauf der Reise. Auch in dieser narrativen Form kann es dazu kommen, dass einzelne Tiere individualisiert werden, dies entspringt hier aber nicht den konstruierten Zusammenhängen, sondern der Wahrnehmung und Orientierung des Tierfilmers selbst. Auch die emotionalisierende Wirkung solcher Filme geht also in erster Linie vom Menschen aus und wird deshalb erst in Kapitel 5.4 zum Thema.

3. Die wohl vielfältigste Gruppe bilden Tierfilme, die sich einer bestimmten Tierart widmen. Hierbei gibt es große Unterschiede in Erzählweise und Emotionalität. Einige dieser Filme erschöpfen sich in größtenteils nüchternen Darstellungen der Tiere, so bspw. *BIG FIVE SÜDAMERIKA: DER RIESENOTTER* (2012). Auch hier sind dramatische Szenen enthalten, wenn sich z.B. ein Kaiman der Otterfamilie nähert, einen geschlossenen dramaturgischen Aufbau des gesamten Films gibt es aber nicht. Den Rahmen bildet eine Expedition, das Team bleibt jedoch, anders als bei den als Reisetagebuch charakterisierten Tierfilmen, im Hintergrund. Durch die Expedition und Treffen mit Mitarbeitern der Zoologischen Gesellschaft Frankfurt erhält der Film wissenschaftliche Autorität und gibt dem Zuschauer reichlich Fakten zu den Tieren.

Andere Filme dieser Form greifen hingegen auf Strategien der Individualisierung zurück, geben die Entwicklung einer Gruppe von Individuen oder eines einzelnen Tieres wieder. Begleitet ein Film die Entwicklungsgeschichte individualisierter Tiere, so bewegt er sich oft sehr nah an konstruierter Narration, wie sie aus Spielfilmen bekannt ist: Es gibt Protagonisten und Antagonisten, dramaturgische Höhe- und Wendepunkte, Konflikte und Lösungen. Auch hier gibt es jedoch große Unterschiede, die anhand der Gegenüberstellung einer Fernsehproduktion mit einem Kinofilm belegt werden sollen: *TIGER DYNASTY* (2011) und *TORTUGA – DIE UNGLAUBLICHE REISE DER MEERESSCHILDKRÖTE* (2009). Beide Filme haben eine geschlossene dramaturgische Form, stehen jedoch in einem gänzlich differenten Verhältnis zu Fiktionalität.

Die BBC-Produktion *TIGER DYNASTY* verfolgt die Wiederansiedlung von Tigern in einer Gegend, in der sie bereits ausgestorben waren. Zwei Tiger, das Weibchen Baghani und das Männchen Rajore, werden ausgesetzt und von einem Kameramann fast rund um die Uhr begleitet. Im Verlauf der Geschichte nähert sich der Zuschauer den Tieren emotional an, was durch den persönlichen Bezug des Filmenden zu Tigern noch unterstützt wird,¹⁷² POV-Shots ermöglichen es sogar, ihre Perspektive einzunehmen. Es

172 Vgl. Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

gibt einen dramaturgischen Aufbau, der Leoparden als Antagonisten und gar Rajores Tod als dramatischen Höhepunkt beinhaltet. Anfang und Ende stehen in Bezug zueinander, indem beide einen hoffnungsvollen Blick auf den Ausgang des Projektes werfen. Die Geschichte wurde vermutlich in ihrem Ablauf dramaturgisch gestaltet: Konflikte und Höhepunkte sind geschickt platziert, aufgrund der eingeschränkten Informationsvergabe durch den Filmenden als Sprecher wird die Spannung wegen Rajores Verschwinden gesteigert und durch die Wahl der Bilder wird eine potenzielle Bedrohung durch die Leoparden überbetont oder gänzlich konstruiert. Der Film gibt jedoch einen faktischen Zeitabschnitt im Leben zweier Tiger wieder, vermutlich zeigt die Kamera wirklich immer nur Rajore und Baghani – es findet also keine Konstruktion eines Individuums aus den Aufnahmen verschiedener Tiere statt.

TORTUGA hingegen erzählt die Geschichte einer Reise, die jede Unechte Karettschildkröte nach ihrer Geburt antritt. Der Film gibt die 20jährige Entwicklung einer Schildkröte wieder, die keinen Namen erhält – dennoch wird über alle dramatischen Ereignisse hinweg suggeriert, es handle sich um ein und dasselbe Tier. Die Namenslosigkeit gibt der Geschichte etwas Universelles, sie wird in einen größeren Zusammenhang gestellt: Immer wieder spricht die weiche weibliche Erzählstimme¹⁷³ von Vorfahren, vom höheren Sinn der Reise oder des gesamten Lebens. Anfang (Geburt) und Ende (Mutterschaft) stehen in engem Bezug zueinander, lassen einen Reigen, eine niemals endende Geschichte entstehen. Dem mystischen, unendlichen Charakter der Geschichte steht in der Realität eine Drehzeit von gerade mal zwei Jahren gegenüber – einem Zehntel der erzählten Zeit! Dies macht deutlich, *wie* konstruiert die dargestellten Zusammenhänge der Geschichte wirklich sind, dass der Film nichts mit dem Dokumentieren einer Entwicklung zu tun hat – obgleich solche Entwicklungen in der Realität stattfinden.

Beide Filme sind demnach authentisch im Sinne des kommunikativen Kontrakts, trotzdem ergibt sich eine sehr differente Wirkung der beiden Darstellungsweisen: Während TIGER DYNASTY dem Zuschauer die Möglichkeit bietet, in die reale Welt der Tiger einzutauchen, suggeriert TORTUGA, Zeuge einer universellen Geschichte des Lebens zu werden. Die Schildkröte wird zum Helden der Geschichte, der Zuschauer kann im Verlauf des Films wissenschaftliche Fakten über die Tiere sammeln, er kann sich dem dargestellten Tier demnach psychisch und emotional annähern. Dem gesamten Film haftet jedoch etwas Phantastisches, Mythisches an; immer wieder wird die

173 In der deutschen Synchronisation handelt es sich hierbei um Hannelore Elsner

Abgeschlossenheit der „blauen Welt“ betont, in die der Rezipient abtaucht. Der Rezipient nähert sich demnach einem filmischen Tier im Rahmen einer anderen Welt an. TIGER DYNASTY hingegen bietet Zugang zu einem Teil *dieser* Welt, der dem Zuschauer sonst allein wegen der physischen Entfernung verborgen bleibt. Er ermöglicht Teilhabe an einem Projekt, das dem realen weltweiten Tigerbestand helfen soll. Der Zuschauer nähert sich zwar zwei stark individualisierten Tieren an, dennoch solchen, die in *seiner* Welt tatsächlich vorkommen und damit stellvertretend für alle anderen Tiger stehen können.

Ob man die Andersartigkeit der beiden Filme durch die generelle Unterscheidung von Kino und Fernsehen begründen kann, nach der das Kino Welten erzeugt, während das *Fenster zur Welt* Zugang zu entfernten Orten der eigenen Lebenswelt bietet, lässt sich an dieser Stelle nur vermuten. Auch über die Auswirkung dieser Differenz auf das nachhaltige Verhältnis des Rezipienten zum Tier lässt sich nur spekulieren: Wird der Zuschauer von TIGER DYNASTY das Gefühl haben, etwas über seine Welt gelernt zu haben und den Tieren dadurch kognitiv näher gekommen zu sein? Oder steht die starke Individualisierung der Tiere einer universellen Annäherung an die Art im Wege? Bleibt die durch TORTUGA evozierte Nähe situativ auf den Zeitraum des Rezeptionserlebnis beschränkt, da sich das gesammelte Wissen nur auf die mythische filmische Realität bezieht? Oder beinhaltet gerade die Universalität der Tortuga-Geschichte das Potenzial, durch Nähe zum Individuum stellvertretend eine Nähe zu allen Tieren dieser Art aufzubauen?

4. Das letzte Tierfilmformat ist ein besonderes, das bislang nur einen marginalen Anteil der Wildlife-Produktionen ausmacht. Es handelt sich um serielle Formate, sogenannte Doku-Soaps über Tiere. Die einzigen zwei Produktionen dieser Art, die im Rahmen der Recherche für diese Arbeit ausfindig gemacht werden konnten, sind MONKEY THIEVES – DIE AFFENBANDE (2009) und UND TÄGLICH GRÜSST DAS ERDMÄNNCHEN (2005-2008). Beide weisen alle grundlegenden Merkmale einer fiktionalen Serie, bspw. einer Daily Soap, auf:

Zu Beginn jeder Folge gibt es eine verbale Zusammenfassung der dramaturgisch wichtigsten Ereignisse der letzten Episode, die mit ein paar aussagekräftigen Filmausschnitten unterlegt wird. Dann folgt ein Vorspann, in dem einzelne Tierindividuen gezeigt, mit Namen und einem grundlegenden Charakterzug oder ihrer sozialen Stellung innerhalb der Gruppe vorgestellt werden (z.B. bei MONKEY THIEVES: *Tarak – The Boss/ Rani – The Queen/ Bipin, Yash, Tito – Rowdy Teens/ Zami*

– *Mr. Devious*). Am Ende jeder Episode folgt ein kurzer Ausblick auf die kommenden Entwicklungen. In beiden Serien gibt es eine durch den Erzähler getragene Dramaturgie, die zwar auch durch äußere Einflüsse bestimmt wird, die sich jedoch zu großen Teilen aus inneren Konflikten speist: Die Tiere werden regelmäßig mit Intentionen und Emotionen ausgestattet.

Obwohl sich beide Serien in ihrer Struktur ähneln, sind sie in ihrer ästhetischen und dramatischen Ausführung grundverschieden.

UND TÄGLICH GRÜSST DAS ERDMÄNNCHEN erzählt die Geschichte der *Familie Erdmann* und ihrer feindlichen Nachbarn, den Grabowskis. Trotz dieser stark anthropomorphen Konstruktion erhält die Serie wissenschaftliche Referenz: Zu Beginn jeder Folge werden einige Fakten zu Familienverband und Reviergröße gegeben und die Beobachtung wird in den Kontext biologischer Forschung gestellt, die seit 10 Jahren an dieser Tiergruppe durchgeführt wird. Forscher werden am Anfang jedes Films gezeigt, Kameralinsen werden wiederholt eingeblendet. Sogar Individualisierung vollzieht sich hier anhand von Wissenschaft: *Blümchen – Die Chefin* der Gruppe trägt ein Senderhalsband, anhand dessen sogar der Zuschauer sie identifizieren kann. Die Intentionen und Emotionen, die den Tieren zugeschrieben werden, haben oft einen naiv-kindlichen Gehalt, spielen und raufen sind zentrale Themen, obwohl die Konflikte der Serie durchaus Kampf und Tod beinhalten. Die lustige, spielerische Grundstimmung der Serie wird durch die Wortwahl des Erzählers und durch die musikalische Untermalung unterstützt.

MONKEY THIEVES handelt von Affen, die in einer alten Tempelanlage mitten in der indischen Großstadt Jaipur leben. Die Kameraimpressionen der Stadt machen einen wichtigen Teil der Bildästhetik der Serie aus, werden diese doch mit Farbeffekten, Zeitraffern, Kamerabewegung und schnellen Schnitten zusätzlich dynamisiert. Innerhalb der Affenbande gibt es verwandtschaftliche Verhältnisse, die Gruppe wird jedoch nicht als Familie präsentiert, sondern als *Gang*, deren Machtstruktur hervorgehoben wird. Das Verhalten der Tiere wird ausschließlich anhand von Emotions- und Intentionenzuschreibungen interpretiert, Rückschlüsse auf das natürliche Verhalten der Art bleiben aus. Die spannungsgeladene Atmosphäre der Serie wird durch die anhaltend bedrohlich dramatische Musikauswahl unterstrichen.

Aus diesen Charakteristika ergibt sich ein breites Feld für eine Gegenüberstellung: UND TÄGLICH GRÜSST DAS ERDMÄNNCHEN entspricht in seinem Rekurs auf Wissenschaftlichkeit vielen gängigen Tierfilmformaten, MONKEY THIEVES hingegen

verzerrt die Tierdarstellung bereits durch die verwendete Ästhetik hin zu einer actiongeladenen Prime-Time-Produktion. Während die Erdmännchen also als wissenschaftlich dokumentierte Tiere in Erscheinung treten, geht dieser Aspekt bei den Affen gänzlich verloren: Ihr Verhalten erscheint ohne jeglichen Bezug auf Wissenschaftlichkeit oder objektive Tierbeobachtung als individuell, abhängig vom Charakter der Figur. Ein Wissenszuwachs über das Verhalten der Tierart kann nicht stattfinden. Die Affen werden zu Protagonisten der Serie, zu dramatischen Figuren – die Tatsache, dass es sich um Tiere handelt und nicht um Menschen, ist für die Dramaturgie von geringer Bedeutung.

Auch wenn hier nicht darüber entschieden werden soll, wie objektiv die Darstellung der Erdmännchen im Vergleich zu jener der Affen ist, so kommt man dennoch nicht umhin, negative Effekte in der Tierdarstellung der MONKEY THIEVES zu bemerken: Selbst wenn man Prozesse der Anthropomorphisierung zunächst ausklammert, muss man sagen, dass die Affen nicht in ihrem Tiersein dargestellt werden, demnach kann der Rezipient ihnen auch nicht als Tieren nahe kommen. Er kann anhand narrativer Verläufe eine psychische Nähe zu den Figuren der Serie erhalten, nicht jedoch zu den Rhesusaffen, die auf dem Bildmaterial zu sehen sind.

Erzählung kann im Tierfilm also auf verschiedene Weise in Erscheinung treten, es scheint allerdings, als käme kein Film gänzlich ohne Dramatik aus. Um dies genauer zu untersuchen, muss man sich mit narrativen Formeln beschäftigen, die für Tierfilme, unabhängig von deren Format, typisch sind.

5.2.2 Narrative Formeln

Folgt man Hohenbergers (2004) Beobachtungen zur Darstellung von Tieren, so „werden sie [oft] in einer Situation konstanter Gefährdung gezeigt, eigens zu dem Zweck, Spannung zu erzeugen“. ¹⁷⁴ Denn Spannung ist ein Garant für emotionale Beteiligung. Empathische Prozesse werden in Gang gesetzt, die bei der Beobachtung individualisierter Tiere besonders gut greifen – Individualisierung ist jedoch keine Bedingung für Spannung. Dass diese Prozesse auch ohne Individuum als Projektionsfläche wirken, könnte damit zusammenhängen, dass sich der Zuschauer generell in angstbesetzte Situationen versetzen kann. Dies wird besonders plastisch, wenn es um Bedrohungen geht, vor denen auch der Mensch nicht geschützt ist. Wird in DAS GRÜNE WUNDER –

¹⁷⁴ Hohenberger (2004), S. 199

UNSER WALD (2012) bspw. ein Waldbrand gezeigt, so fiebert der Zuschauer mit den flüchtenden Tieren mit – allein deshalb, weil auch er in dieser Situation keine Wahl hätte, als zu rennen. Dadurch erschließt sich für den Zuschauer eine Ähnlichkeit mit dem Tier, außerdem kommen hier Prozesse der sensomotorischen Affizierung zum Tragen. Es handelt sich um eine Mensch und Tier gemeinsame Bedrohung, durch ihre Darstellung wird der Rezipient in eine kognitive und emotionale Nähe zu den Tieren versetzt.

Durch Verschiebung der Perspektive vermag der Film Menschen jedoch auch dann in fühlbare Spannung zu versetzen, wenn es sich um ein Bedrohungsszenario handelt, das für sie in der Realität keine Gefahr darstellen könnte. Auch hier eignet sich ein besonders plastisches Beispiel aus dem Film MIKROKOSMOS – DAS VOLK DER GRÄSER (1996) :

Eine Ameisenkolonie wird beim geschäftigen Treiben auf ihrem Bau gezeigt. Plötzlich erscheint ein riesiger Schatten im Bild. Wir erkennen die Umrise eines Vogels und hören das rhythmische Aufschlagen seines Schnabels. Aus der Untersicht eröffnet sich der Blick auf ein monströses Vogelgesicht. Ameisen krabbeln über und um seine riesigen Füße herum, werden aufgepickt und zappelnd fortgerissen. Immer wieder donnert der Schnabel zu Boden, immer wieder verschwinden einzelne Tiere. Verlangsamt sehen wir den Todeskampf der Tiere, die vom Schnabel erfasst werden.

Die Ansicht wechselt: Ameisen im Innern des Baus werden durch die Erschütterung mit Sand berieselt. Dumpf dröhnt das rhythmische Picken an der Oberfläche. Der Blick führt aus dem Bauinneren nach oben. Ein riesiges Auge erscheint über dem Eingang. Ameisen, die direkt am Rand des Baus krabbeln, werden vom Schnabel erfasst und aus unserem Blickfeld gerissen. (00:33)

Die Gefährdungssituation wurde aus dem Mikrokosmos in die Wahrnehmungswelt des Menschen transferiert. Meines Dafürhaltens dienen Technische Hör- und Sichtbarmachung an dieser Stelle nicht dem Informationserwerb sondern der reinen Spannungsinduktion. Der Zuschauer erhält die Perspektive des Tieres, einer Ameise, die technische Überwindung sinnlicher Distanz führt zu dramaturgischer und damit emotionaler Nähe.

Im soeben angebrachten Beispiel zeigt sich ein zweites narratives Grundmuster, das zwar Gefährdung beinhaltet, aber auch dessen Gegenseite. Hohenberger (2004) und Bleicher (2004) bezeichnen dieses Muster als „Kampf ums Überleben“¹⁷⁵.

In der dokumentarischen Darstellung von Tieren auf das Thema von Jäger und Opfer zu

175 Hohenberger (2004), S. 194; Bleicher (2004), S. 122

verzichten, hieße, einen Aspekt der Natur gänzlich auszublenden. Es gibt kein Tier, das von dieser Beziehung gänzlich ausgenommen ist: Tiere fressen Tiere. Selbst Pflanzenfresser sind aus dieser Nahrungskette nicht herausgelöst – sie bilden nur ihr letztes Glied.

Im Darstellungsschema Jäger vs. Opfer sind die Sympathien der Zuschauer eigentlich klar verteilt. In dieser „prototypische[n] Geschichte von David gegen Goliath“¹⁷⁶ positioniert sich der Zuschauer meist klar auf der Seite des Opfers. Je schwächer und niedlicher das Opfer, desto stärker wird sich der Zuschauer in der Regel auf dessen Seite schlagen – am größten wäre die Sympathie für das Opfer demnach vermutlich, wenn es sich um ein Tierjunges, ein Kind oder Baby, handelt.

Problematisch wird die Parteinahme in solchen Fällen, in denen es sich beim Jäger um ein Tier handelt, dem der Zuschauer konnotativ mit großer Sympathie begegnet. Dies kann zu Befremdung und Abwehrreaktionen führen – die negativ besetzte Rolle des Jägers passt nicht zu einem Sympathieträger. In dem Film WILDES DEUTSCHLAND – SÄCHSISCHE SCHWEIZ (2011) wird ein Siebenschläfer dabei gezeigt, wie er eine Schnecke frisst. Ein 15jähriges Mädchen, das der Sichtung beiwohnte, zeigte sich zunächst hörbar entzückt von dem possierlichen Tierchen. Als das *Tierchen* jedoch zum *Jäger* wurde, reagierte das Mädchen mit Lauten der Abscheu. Auf meine Nachfrage hin, was in ihr vorgegangen sei, antwortete sie: „Dass es so etwas Ekliges frisst, macht es hässlich.“¹⁷⁷ Ich bin mir dessen bewusst, dass es sich bei diesem Zitat nicht um eine wissenschaftliche Referenz handelt, die Aussage macht jedoch deutlich, wie komplex und individuell Prozesse der Sympathievergabe sind und durch welche subtilen Faktoren sie beeinflusst werden können. Es bleibt zu bezweifeln, dass sich das Mädchen dem Siebenschläfer näher gefühlt hätte, wenn seine Beute nicht eklig, sondern im Gegenteil ebenfalls niedlich gewesen wäre. Denn die Tatsache, dass sein Opfer hier nicht zum Sympathieträger werden konnte, hat viel mit dessen physischer Konstitution zu tun: Es wirkt eklig. Schnecken haben zwar erkennbare Augen, aber kein *Gesicht*, das sich mit dem menschlichen analogisieren ließe. Zudem bleibt in unserem Beispiel die Großaufnahme aus, wodurch die Schnecke als *gesichtsloses Wesen* konstituiert bleibt, sie kann nicht individualisiert und damit auch nicht zum Träger empathischer Prozesse werden.

176 Hohenberger (2004), S. 194

177 Zitat eines Mitgliedes der Jugendjury beim Naturvision Natur-, Tier- und Umwelt-filmfestival 2012 in Ludwigsburg.

Besonders vorausschaubar scheinen sich die empathischen Prozesse im Jäger-Opfer-Schema dann zu vollziehen, wenn es um Raubtiere geht, die auch dem Menschen selbst gefährlich werden können: Der Zuschauer empfindet das Raubtier dann als potenzielle persönliche Bedrohung, es wird dadurch zu einer gemeinsamen Bedrohung für ihn und das tierische Opfer. Er fühlt sich dem Opfer dementsprechend nahe, während er sich vom Jäger entfernt. Mit bestimmten Mechanismen können jedoch selbst diese Prozesse aufgebrochen werden. Dazu gehört die Perspektive der Narration:

Die Protagonisten und Sympathieträger des Films TIGER DYNASTY (2011) sind Tiger, also Raubtiere, die auch dem Menschen gefährlich werden können. Das Tigerweibchen, Baghani, ist seit geraumer Zeit in ihrem neuen Revier. Einige Male hat sie bereits versucht, sich an eine Beute heranzupirschen, scheiterte jedoch bislang. Der Kameramann beobachtet sie mit großer Sorge: „The longer it takes to eat, the weaker she'll become. And the weaker she becomes, the harder it is to hunt“ (00:15). Spannung und Sorge um Baghani wachsen mit dem Wissen um Dringlichkeit und Ursprung des Problems. Einige Szenen später reißt sie ein Hirschjunges. Erleichterung ist die vorherrschende Emotion, der Kameramann freut sich: „It's only a small meal, but it gives me great confidence for the future [...]“ (00:22). Der Erfolg wird in einen größeren dramaturgischen Zusammenhang gestellt. Durch die Perspektive des Films geht die negative Konnotation der Rolle des Jägers gänzlich verloren. Die durch den Film induzierten empathischen Prozesse beziehen sich auf den Tiger, der Zuschauer fiebert deshalb mit ihm mit. Hans J. Wulff (2005) hat den Effekt von Dramaturgie und Narration auf moralische Urteile¹⁷⁸, bezogen auf fiktionale Figuren, wie folgt beschrieben:

[...] wenn einzelne Figuren im Umfeld der Geschichte als Sympathieträger aufgebaut sind, wenn ihnen das Geschehen Leben, Wünsche, Ängste und Hoffnungen verliehen hat. Dann geht der Zuschauer *empathisch vorbelastet* in das Entscheidungsdilemma hinein, zumal dann, wenn die Geschichte ihm die Perspektive einer Figur angeboten hat.¹⁷⁹

Diese *empathische Vorbelastung* scheint sich nicht nur auf fiktionale menschliche Figuren zu beziehen, sondern lässt sich ebenso auf individualisierte Tiere übertragen. In unserem Beispiel wirkt sie sich so stark auf die Bewertung der Situation aus, dass selbst der Umstand, dass Baghani ein Tierjunges gerissen hat, nichts an der Sympathievergabe ändern kann. Lediglich die geringe Größe der Beute wird thematisiert und als nachteilig

178 Die Übertragung menschlicher Moral auf Tiere wird in Kapitel 4.3 dieser Arbeit stärker Thema sein.

179 Wulff, Hans J. (2005): Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption, in: Brütsch, Matthias et al. (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Schüren Verlag, Marburg 2005, S. 379

für den Jäger ausgelegt. Die Perspektive der Beutetiere, die einen Nachkommen verloren haben, wird ausgespart – dadurch kann sich die uneingeschränkte Sympathie für Baghani entfalten.

Es gibt weitere narrative Muster, die als grundlegend für den Tierfilm angesehen werden können, wie die Betonung von Familienstrukturen. Diese reicht jedoch zu weiten Teilen in das theoretische Feld der Anthropomorphisierung hinein und wird uns deshalb erst im nächsten Kapitel beschäftigen.

Es ist anzunehmen, dass die untersuchten narrativen Grundmuster *Gefahr* und *Kampf ums Überleben*, so fest etabliert sind, dass es sich hierbei um Sehkonventionen handelt. Der Zuschauer muss die Situation nicht bewusst hinterfragen, um die situative Dramatik zu erfassen, ihm reichen wenige Sekunden, um sich in eine empathische Beziehung zum schwächeren Akteur zu begeben. Diese unwillkürlichen Prozesse können durch Struktur und Perspektive der Narration allerdings aufgebrochen werden.

Hier scheint sich die These von Ellis (2001) zu bestätigen, nach der das Drama in der Lage sei, die vom Fernsehen begünstigte Konstruktion einer „Gruppe außerhalb des Konsens, die den Konsens bestätigt“¹⁸⁰, zu relativieren. Denn die unwillkürliche Parteinahme ist ein Konsens: Der Konsens, nach dem man sich empathisch auf Seite der Schwächeren zu positionieren habe, ein Konsens, der die Jäger als Gruppe ausschließt. Durch das *Drama*, oder vielmehr durch die dramatische Narration, wird der Konsens außer Kraft gesetzt, Sehgewohnheiten werden aufgebrochen und der Zuschauer positioniert sich anhand aktuell erworbener Informationen neu zu den Akteuren. Die konnotative Bedeutung des Tieres tritt hinter der narrativen Konstruktion zurück.

Inwieweit ist also emotionalisierende Narration mit einer *echten*, kognitiven Annäherung an das Tier vereinbar?

Allgemein eignet sich emotionale Narration wunderbar, um dem Zuschauer die Chance zu geben, eine Person kennenzulernen, ihr Verhalten zu bewerten, nach Ähnlichkeiten zu suchen und zu Prozessen der affektiven Anteilnahme zu gelangen – sie steht also in direktem Verhältnis zu den von Eder genannten Kriterien für Nähe. Geht es aber um Tiere, so stellt sich das Verhältnis schwieriger dar: Die soeben genannten Effekte der Narration lassen sich nicht eins zu eins aufs Tier übertragen. Persönlichkeit, Ähnlichkeit, Affekte – all das worüber die Narration Aufschluss gibt, kann im Bezug auf Tiere

180 Ellis (2001), S. 68

lediglich unterstellt und zugeschrieben worden sein. Im letzten Kapitel wurde festgehalten, dass sich der Prozess des Kennenlernens eines Tieres (*als Tier*) in erster Linie durch wissenschaftliche Information oder Beobachtung vollzieht. Das Kennenlernen durch dramatische Erzählung kann sich nur auf die filmisch konstruierte und dem Tier unterstellte Persönlichkeit beziehen.

Dennoch gehe ich davon aus, dass auch eine dramaturgische Annäherung an das Tier einen Wert haben kann: Konnotationen und Sehgewohnheiten können aufgebrochen werden, außerdem kann Narration biologisch unversierten Zuschauern einen ersten Zugang zum Tier bieten. Denn auch eine dramaturgische Erzählung vermag, wenn auch beiläufig, wissenschaftliche Fakten zu vermitteln und so eine erste Annäherung an das Tier zu ermöglichen: Primär zu dessen konstruierter Persönlichkeit, en passant jedoch auch zum natürlichen Verhalten einer Art.

5.3 Anthropomorphisierung

Tendenzen zur Vermenschlichung stellen einen der zentralen Kritikpunkte in der Diskussion über Tierdarstellungen dar. Die heftige Ablehnung derartiger Tendenzen ist bemerkenswert, denn „bis zum 19. Jahrhundert war der Anthropomorphismus wesentlich für die Beziehung zwischen Mensch und Tier und brachte ihre Verwandtschaft zum Ausdruck.“¹⁸¹ Dank Fabeln und Metaphern war ein vermenschlichender Blick auf Tiere geradezu natürlich, wie sich an *Brehms Thierleben*, einem der frühesten populärwissenschaftlichen Bücher über Tiere, verdeutlichen lässt. Über den Hamster steht dort:

Dieses leiblich recht hübsche, geistig aber um so häßlichere, boshafte und bissige Geschöpf erreicht eine Gesamtlänge von ungefähr einem Fuß ¹⁸²[...] Wirft man ihn in ein damit [d.h. mit Wasser, *Anm. d. Verf.*] gefülltes Gefäß, so schwimmt er rasch umher, knurrt aber wüthend dabei und beweist überhaupt, daß er sich höchst ungemüthlich fühlt. Das Bad strengt ihn auch derart an, daß er alle ihm sonst eigene Bosheit und Wuth gänzlich vergißt und froh ist, wenn er sich wieder auf dem Trockenen fühlt.¹⁸³

In diesen frühen Versuch, Tiere anhand von Beobachtung zu charakterisieren, mischen sich Attribuierungen menschenähnlicher Charaktereigenschaften und Emotionen.

Auch heute noch entspringt die anthropomorphisierende Sicht auf das Tier nicht zwangsläufig bewussten Konstruktionen und Zuschreibungen, sondern ergibt sich häufig aus dem menschlichen Versuch, Tiere zu verstehen und ihnen näher zu kommen.

181 Berger (1981/1995), S. 20

182 Brehm, Alfred Edmund (1979): *Illustriertes Thierleben*. Zweiter Band. Stuttgarter Faksimile Edition, Stuttgart, S. 141

183 Ebd., S. 143

Anthropomorphisierung wurde bereits als Überspitzung von Individualisierungsprozessen und damit als Konsequenz menschlicher Deutungsschemata charakterisiert. Ein Mensch, der versucht ein Tier zu verstehen, kann dies nur anhand menschlicher Kategorien tun. Daher wird das beobachtbare Leben der Tiere nahezu automatisch interpretiert und mit dem der Menschen analogisiert, woraus sich fast zwangsläufig auch die Zuschreibung eines Innenlebens der Tiere mit Intentionen und Emotionen ergibt.

Wie natürlich solche Attribuierungen anmuten können, soll anhand eines kurzen Zitats aus dem Film WÄCHTER DER WÜSTE (2008) belegt werden: „Wie man unschwer erkennen kann, sind uns diese Wesen nicht unähnlich. Sie sind nur etwas kleiner und haariger als die meisten von uns und heißen Erdmännchen.“ (00:03)

Im Falle der Erdmännchen genügt scheinbar die Tatsache, dass sie sich zur besseren Übersicht häufig auf die Hinterbeine stellen, um eine der menschlichen analogen Körperhaltung zu erkennen und diese als offensichtliche und universelle Ähnlichkeit auszulegen.

Demnach kann nicht nur, wie in den Ausführungen zur Großaufnahme dargelegt, das Gesicht zur Projektionsfläche anthropomorphisierender Zuschreibungen werden, sondern der gesamte Körper eines Tieres, seine Haltung und Bewegung, das Verhalten und die Interaktion.

Eine der grundlegendsten Analogisierungen bezieht sich auf die Wahrnehmung des Tieres, darauf, sie sich im Sinne Kochs als *blickende Wesen* vorzustellen, was eine ähnliche Wahrnehmung von Raum, Farbe und Zeit impliziert. Der Mensch hat keine Möglichkeit, sich in die authentische Wahrnehmungswelt des Tieres zu versetzen, die an dessen Leben angepasst ist – er kann sie sich nur analog zur eigenen vorstellen.¹⁸⁴

Der gemeinsame Wahrnehmungsraum wird filmisch bspw. durch POV-Shots oder Schuss-/Gegenschuss Montagen konstruiert. Die Wahrnehmung umfasst jedoch ebenso mentale Prozesse, weshalb auch die Zuschreibung von Intentionen und Emotionen aus der Analogisierung des Wahrnehmungsraums erfolgt.

Durch die Konstruktion eines Innenlebens werden Tiere zu „Vehikeln der Einfühlung

184 Allein jedoch die Zahl der Reize, die verschiedene Arten in einer Sekunde verarbeiten können, variiert beträchtlich, wodurch sich z.B. die Wahrnehmung von Bewegung unterscheidet. Eine Schnecke bspw. wird einen vorbeilaufenden Menschen vielleicht nicht einmal bemerken, dafür ist sie vermutlich in der Lage, manchen Pflanzen beim Wachsen zuzusehen. Für eine Fliege wiederum bewegt sich ein Mensch vermutlich in Zeitlupe.

durch Analogie¹⁸⁵ – de facto weiß man jedoch nicht, wie und ob das Tier Gefühle empfindet. Ohne diese Annahme verschließt sich für den Rezipienten allerdings ein unmittelbarer Zugang zum Tier.

Es gibt innere Prozesse, die für den Menschen unabhängig von Reiz-Reaktions-Verbindungen so grundlegend sind, dass er sich eine Wahrnehmung ohne sie nicht vorstellen kann: Hierzu gehören bspw. die Nähe stiftenden gemeinsamen Ängste von Mensch und Tier, aber auch moralische oder emotionale Werte.

Hohenberger (2004) bezieht sich wiederholt auf den Naturfilmklassiker DIE WÜSTE LEBT (1953), um die Übertragung menschlicher Werte auf Tierdarstellungen zu belegen: „Entweder werden Werte anthropomorphisierend direkt sprachlich zugeschrieben (»Die Natur ist gerecht« oder »Nasenhörnchen sind die geborenen Banditen« in DIE WÜSTE LEBT) oder über Evidenzen durch intuitive Analogiebildungen entwickelt.“¹⁸⁶

Diese Beobachtung zur Konstruktion von Werten lässt sich auf jeglichen Prozess der Anthropomorphisierung übertragen: Menschliche Eigenschaften werden dem Tier demnach entweder durch den Sprecher zugeschrieben oder vom Rezipienten selbst intuitiv wahrgenommen, bspw. durch die Interpretation des Ausdrucks eines tierischen Gesichts.

Es handelt sich hierbei, wie Hohenberger es ausdrückt, um „Prozesse der Naturalisierung moralischer Werte, die als aus den sogenannten »Gesetzen der Natur« lediglich abgeleitet scheinen. Gerechtigkeit erscheint in diesem Kontext ebenso natürlich wie Liebe und Sex und ihre Differenzierung.“¹⁸⁷

Der Mensch stellt sich das Tier nicht nur als fühlendes, sondern als *moralisches* Wesen vor und findet so einen Zugang zur Geschichte über die subjektive Perspektive des Tieres hinaus: Indem moralische Kategorien auf die Natur angelegt werden, bietet sich dem Zuschauer die Möglichkeit, sich zu den Geschehnissen des Films zu positionieren. Dies wurde hinsichtlich der Jäger-Opfer-Dramaturgie bereits anhand der Sympathie für das schwächere Tier umrissen: Im Sinne eines menschlichen Gerechtigkeitsempfindens öffnen sich moralische Bewertungskategorien für tierisches Verhalten. Diese Kategorien enthalten sogar Dimensionen von Gut und Böse, die im Film in der Regel eher auf Tierindividuen und deren Verhalten angelegt werden als auf eine ganze Art.

185 Hediger (2005), S. 323

186 Hohenberger (2004), S. 198

187 Ebd.

Dass individualisiertes Tierverhalten oft weniger natürlich als charakterabhängig erscheint, wurde bereits anhand der Serie MONKEY THIEVES (2009) festgestellt. So wird bspw. der Zami genannte Affe bereits im Vorspann durch den Zusatz „Mr. Devious“ charakterisiert. Die Tatsache, dass es für ein ausgewachsenes Rhesus-Affenmännchen vollkommen normal ist, die gegebene Rangordnung durch aggressives Verhalten auf die Probe zu stellen, wird verschwiegen. Dadurch wirken Zamis Handlungen unsozial, sein Verhalten scheint von egoistischen Motiven getrieben zu sein, wodurch ihm gleichsam ein negativer Charakter zugeschrieben wird.

Neben einer Bewertung des tierischen Verhaltens ergibt sich aus diesen Prozessen der Naturalisierung menschlicher Kategorien „die Konstruktion eines tierischen Alltags, der ebenso komplex und emotional erscheint, wie der unsere“¹⁸⁸. Das gesamte Leben der Tiere wird mit dem menschlichen analogisiert, so entstehen bspw. Vorstellungen tierischer Sozialstrukturen.

Hier werden schnell Kategorien wie ›die Familie‹ in Anschlag gebracht, ohne zu erläutern, was eine ›Familie‹ bei Elefanten, Fledermäusen oder Löwen ausmacht, und damit werden mentale Schemata wie das der Kleinfamilie, das sowohl soziale Rollen, als auch Geschlechterstereotypen impliziert, auf Formen tierischen Sozialverhaltens übertragen.¹⁸⁹

Hieran lässt sich ablesen, wie komplex die Folgen beiläufiger Zuschreibungen, wie familiäre Strukturen, sein können – selbst Stereotypen können so aus menschlichen Rollenverhältnissen ins Tierreich übertragen werden.

Nicht zuletzt aufgrund eben dieser Aspekte bildet Familie eines der großen Themen des Tierfilms. Die Vorstellung, dass Tiere nicht nur in ähnlichen Sozialstrukturen leben sondern auch in vergleichbaren emotionalen Verhältnissen zu ihren *Familienmitgliedern* stehen, weckt Gefühle der Vertrautheit und Nähe beim Zuschauer. Wird die Erdmännchen-Familie in UND TÄGLICH GRÜSST DAS ERDMÄNNCHEN (2005-2008) mit dem anthropomorph anmutenden Familiennamen *die Erdmanns* angesprochen, so ergeben sich daraus vielfältige positive Konnotationen, ohne dass die einzelnen Implikationen ins Bewusstsein vordringen müssen.

Ein Film, der das Motiv der Familie in besonderem Maße stereotypisiert, ist DIE REISE DER PINGUINE (2005). Ohne, dass eine wirkliche Individualisierung der Tiere stattfände, werden ihnen dennoch Stimmen verliehen: Es existiert zu Beginn eine männliche und eine weibliche Stimme, später auch eine Kinderstimme, welche die

188 Ebd., S. 196

189 Ebd., S. 198

unterstellten mentalen Perspektiven der stereotypen Rollenmuster Vater, Mutter, Kind verbalisieren. Dadurch werden die menschlichen Familienkategorien noch weiter naturalisiert. Anstatt einem Tier eine Rolle zuzuschreiben, wird eine Universalität der sozialen Rolle suggeriert, die Stimme könnte für jeden Pinguin desselben Geschlechts sprechen.

Besonders zentral für die Konstruktion einer Familie ist die Bedeutung der Mutterschaft. „An das Bild der Mutter lassen sich Affekte ankoppeln (Stichwort ›Mutterliebe‹) und andererseits Strategien von Erziehung (Stichwort ›fürs Leben lernen‹).“¹⁹⁰

Diese Koppelungen helfen dem Zuschauer dabei, weitere Parallelen zum eigenen Leben zu erkennen oder diese zu konstruieren:

Viele ziehen ihre Jungen eben nicht in einer menschenähnlichen Kernfamilie auf [...] Die vom Menschen differierende Sozialstruktur wird dennoch menschlich als ›Familienbildung‹ gelesen und schreibt den weiblichen Tieren die Rolle perfekter Mutterschaft zu. Am Tier generiert sich so das Natürliche von Mutterschaft ebenso wie ihre moralischen Implikationen.¹⁹¹

Mutterschaft kann als ein Bild verstanden werden, das stark emotional aufgeladen ist. Selbst wenn die Familienstruktur der Tierart von der menschlichen gravierend abweicht, wird der Zuschauer deshalb einzelne Elemente, allen voran *die Mutterschaft*, erkennen und analogisieren können. Die Universalität des Mutterbildes hängt eng zusammen mit der Arten übergreifenden Universalität kindlicher Konstitution.

Berger (1981/1995) zitiert aus Aristoteles' *Geschichte der Tiere*, dass „sich ein Kind psychologisch vorerst kaum von einem Tier unterscheidet“¹⁹². In der Wissenschaft werden auch heute noch psychologische Parallelen zwischen Tieren und Menschenkindern gezogen – so wird bspw. die kognitive Leistung von Tieren mit den Entwicklungsstufen von Kindern verglichen. Allgemeiner lässt sich jedoch ein Vergleich zwischen allen Kindern, egal ob Mensch oder Tier, ziehen: Nicht ihre Fähigkeiten stehen im Vordergrund, sondern ihre Bedürfnisse. In ihrer Hilflosigkeit und deshalb gerade in ihrer Beziehung zur Mutter scheinen sich alle Neugeborenen zu ähneln.¹⁹³ Hier könnte die universelle Wirkung des Mutterbildes begründet liegen und ein Verständnis dafür

190 Ebd., S. 202

191 Ebd., S. 202 f.

192 Berger (1981/1995), S. 19. Leider fehlt in Bergers Text die genaue Quelle des Zitats.

193 Es gibt selbstverständlich auch Tiere, die direkt nach der Geburt auf sich alleine gestellt sind und dementsprechend keine Mutter im sozialen Sinn besitzen – nur im biologischen. Dieser Umstand kann vom Zuschauer jedoch immer als Defizit verstanden werden, sodass die Universalität der Mutterrolle hierdurch nicht in Frage gestellt wird.

entwickelt werden, warum das Kindchenschema unabhängig von der Artzugehörigkeit einen so starken emotionalen Effekt auf den Menschen ausübt.

Wie Hohenberger im Weiteren aufzeigt, ergeben sich aus den beschriebenen Attribuierungsprozessen weitere Konsequenzen, wie die Vorstellung eines Privatlebens der Tiere: Ihnen wird „nicht nur ein Zuhause [unterstellt], sondern ebenso dessen Funktion als Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum“.¹⁹⁴

Wie zu den Prozessen der Intimisierung im Rahmen des Affektfernsehens angemerkt, haben Tiere per se keinen intimen Raum, dieser wird jedoch konstruiert, um sie analog zum Menschen rezipierbar zu machen. Georg Seeßlen (1997) spricht davon, dass „in den neunziger Jahren selbst Tierfilme wie oft Talksshows oder Reality-TV“ funktionieren und verwendet den Begriff des „Voyeurismus“, um den Blick des Menschen auf die Tiere zu beschreiben.¹⁹⁵ Selbst das Innere des (als solchen konstruierten) Eigenheims ist vor Einblicken nicht mehr sicher, alle Facetten des *Intimlebens* der Tiere werden ausgestellt. Der Mensch schreibt den Tieren demnach eine Intimsphäre zu, die er jedoch im Moment ihrer medialen Präsentation verletzt:

Das ›Privatleben‹ der Tiere dem öffentlichen Blick zu enthüllen, stellt eine gravierende Verletzung derjenigen Regeln dar, die der Mensch für sein Privatleben in Anspruch nimmt. Der private Raum ist ja eben jener, der nicht der Öffentlichkeit preisgegeben wird und selbst wenn sich die Grenzen zwischen öffentlich und privat immer wieder verschieben, gehört zumindest ein Einverständnis der Gefilmten zu den Regeln, die wir bei Tieren so großzügig missachten.¹⁹⁶

Tiere werden also in intimen Situationen gezeigt, deren Wiedergabe in der dokumentarischen Darstellung von Menschen nur mit deren Einverständnis möglich wäre. Deshalb ist der heimliche Blick ins tierische Privatleben in seiner Wirkung eher mit dem fiktionalen Spielfilm vergleichbar, in dem der voyeuristische Aspekt des Blicks zur vollen Entfaltung kommen kann. Einblicke ohne das Einverständnis des Angeblickten zu erhalten, suggeriert eine Nähe, die ihre Intensität gerade aus ihrer Unverfrorenheit bezieht: Der Zuschauer hält sich scheinbar unrechtmäßig in dieser unmittelbaren Entfernung auf, was gleichzeitig impliziert, dass sich das Tier seinem Blick nicht entziehen kann. Nähe wird damit ihrer Gegenseitigkeit beraubt und im Gegenzug mit einer Machtposition verknüpft, was dieser Blickanordnung ein besonderes Gewicht

194 Hohenberger (2004), S. 199

195 Seeßlen, Georg (1997): *Animal Charme. Schamlose Blicke in eine barbarische Paradieswelt: die Renaissance der Tierfilmserien im deutschen Fernsehen*, in: konkret 5/97. KVV KONKRET, Hamburg, S. 49

196 Hohenberger (2004), S. 200

verleiht und sie vom Blick auf einen dokumentierten Menschen grundlegend unterscheidet.

Derek Bousé (2000) stellt fest, dass es im „wildlife television“ systematische Präferenzen solchen Tieren gegenüber gibt, deren Verhalten sich besonders gut mit dem menschlichen analogisieren lässt¹⁹⁷, Hohenberger spricht gar von einer „Hierarchisierung innerhalb der Tiere“¹⁹⁸: „Generell gilt die Regel, dass diejenigen Tiere am sympathischsten sind, welche sich am besten mit unserem eigenen Verhalten und unseren eigenen moralischen Regeln analogisieren lassen.“¹⁹⁹

Wie bereits angesprochen, ist es für Sympathiegefühle also ausschlaggebend, in welchem Verhältnis die dargestellten Aktionen des Tieres zu unseren moralischen Regeln stehen. Hierfür sind auch die Sozialstrukturen ein maßgeblicher Faktor – das Verhalten von Tieren, die bspw. nach dem Zeugungsakt ihren Partner fressen oder gar die eigene Mutter nach der Geburt, lässt sich schlecht mit dem menschlichen analogisieren.

Die Sympathie für menschenähnliche Tiere lässt sich durch Nähe begründen: Eines der von Eder (2006) genannten Kriterien für Nähe sind die „wahrgenommenen Sozialverhältnisse“ und die Frage, inwieweit der Rezipient Ähnlichkeit und Vertrautheit zu der dargestellten Figur entdecken kann. Die Analogisierung suggeriert eine Ähnlichkeit, die Gefühle der Nähe hervorruft.

Der anthropomorphisierende Blick auf die Tiere zeigt sehr deutlich, „wie schnell wir als Zuschauer bereit sind, unser biologisches Wissen über spezifische Tiere zu vergessen, wenn es darum geht, etwas zu sehen, was wir bereits kennen.“²⁰⁰ Die Analogisierung von Tieren kann jedoch immer nur partiell gelingen, deshalb kann sie jederzeit an ihre Grenzen stoßen. Diese Grenzen können sich aus verschiedenen Reibungspunkten entwickeln.

Zunächst stellt sich die Frage nach den Grenzen anthropomorphisierender Narration. Hohenberger beschreibt am Beispiel der Produktion *RIVALEN IM ROTEN WÜSTENSAND*²⁰¹ wie ausschlaggebend das Maß der Informationsvergabe ist, wenn es darum geht, einen emotional aufgeladenen Charakter zu konstruieren: Der Dromedar-

197 Bousé, Derek (2000): *Wildlife Films*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, S. 165

198 Hohenberger (2004), S. 203

199 Ebd.

200 Ebd., S. 201

201 Leider war es mir nicht möglich, den Film selbst zu sichten oder ausführliche Informationen zu ihm zu finden. Ich beziehe mich deshalb nur auf die Ausführungen von Hohenberger (2004), S. 203f.

Hengst Amaru wird in seiner Kindheit filmisch begleitet. In einer Szene kündigt sich eine Vergewaltigung seiner Mutter durch eine Gruppe heranwachsender Dromedare an. Wie Hohenberger beschreibt, ist es maßgeblich für die Konstruktion seiner Rolle als Sympathieträger, „als das bedrohte Kind in Gegenwart einer bedrohten Mutter“²⁰², dass der Film die Entwicklungsphase überspringt, in der Amaru im Rahmen seiner natürlichen Entwicklung irgendwann selbst zu einer ähnlichen Gruppe gehört. Der Gedanke, dass Amaru zu moralisch verwerflichen Taten fähig wäre, würde die positive Bewertung seines Charakters durch das Publikum gefährden. Um Nähe zu einem menschenähnlichen Charakter herzustellen, kann es demnach ausschlaggebend sein, Entwicklungen oder Aktionen des Tieres auszulassen, die als moralisch fragwürdig gelten können.

Dies ist besonders hinsichtlich Eders Kategorien für Nähe zu Figuren interessant: Dort sagt er, dass das Auslassen wichtiger Ereignisse im Leben einer Figur Distanz in die Beobachtung des Zuschauers bringt. In Hohenbergers Beispiel scheint es umgekehrt zu sein, Auslassen wird zur Bedingung für Nähe. Hier wird deutlich, wie sehr sich analogisiertes und reales Tier unterscheiden. Eders Behauptung trifft auf das reale Tier nicht zu, es vollführt Taten, die den Zuschauer von ihm distanzieren könnten. Auf das analogisierte Tier, auf die *Filmfigur*, könnte Eders Aussage dennoch zutreffen: Die moralisch verwerflichen Taten des realen Tieres passen nicht zu Amaru, zum Filmcharakter, und können deshalb nicht Teil seines Lebens sein. Sein Leben speist sich nur aus Situationen, die der Charaktersynthese dienen, demnach gilt hier Eders Regel: Je mehr der Zuschauer über sein Leben erfährt, desto näher kann er ihm kommen. Das anthropomorphisierte Tier ist demnach mehr Filmfigur als reales Wesen.

Welches Verhalten der Tiere gezeigt wird, entscheidet also darüber, ob Parallelen zu menschlichen Charakteren gezogen werden können. Ob sich Verhaltensweisen dafür eignen, hängt jedoch auch davon ab, unter welchem Gesichtspunkt die Tiere analogisiert werden sollen.

Ein sehr plastisches Beispiel hierfür findet sich in der Serie TIERWELTEN – ANIMALS LIKE US (2005-2006), in der Tiere unter den Überschriften Adoption, Politik, Sprache, Werkzeug, Homosexualität, Wirtschaft, Kultur, Emotionen und Spielen mit dem Menschen verglichen werden. Die Serie schafft es zu weiten Teilen, den Prozess der Analogisierung tierischen Verhaltens durch wissenschaftliche Informationen über das natürliche Verhalten der Tiere selbst zu thematisieren, den Vergleich also anzustellen, ihn

202 Ebd.

jedoch gleichzeitig zur Objektivität hin zu relativieren. Dennoch zeigt sich hier sehr gut, dass eine Analogie durch Auswahl der Ausschnitte konstruiert wird:

In den Folgen POLITIK und ADOPTION werden (vermutlich dieselben) Aufnahmen von Drosselkrähen verwendet. Im Rahmen eines Vergleichs politischer Strukturen scheint es den Filmmachern in der entsprechenden Folge darum zu gehen, aufzuzeigen, wie vielschichtig das Sozialverhalten der Vögel ist: Ihre Sozialstruktur verlangt es, sich um den Nachwuchs anderer Gruppenmitglieder zu kümmern. Sieht jedoch niemand hin, so klauen sie den Schutzbedürftigen einzelne Bissen des Essens, um ihren eigenen Hunger zu stillen. Hier wird der Zuschauer also Zeuge politischer Strategien: Die Vögel passen sich scheinbar den sozialen Anforderungen an, schlagen jedoch heimlich einen Nutzen daraus.

In der Folge ADOPTION ist die Intention der Filmmacher eine andere: Hier wird ebenfalls die Situation dargestellt, in der sich Drosselkrähen um den Nachwuchs ihrer Artgenossen kümmern. Die Szene, in der sich der Babysitter über das Essen des Kindes hermacht, wird jedoch ausgespart, um den altruistischen Aspekt des Verhaltens zu betonen.

Geht es darum zu zeigen, dass auch Tiere täuschen können, wenn sie darauf bedacht sind, aus vorherrschenden Systemen einen Nutzen für sich selbst zu ziehen? Oder will man die soziale und damit emotionale Seite tierischen Zusammenlebens betonen? Je nach Intention werden die Filmmacher entscheiden, welche Teile des tierischen Verhaltens wiedergegeben werden.

Die übermäßige Betonung einzelner Verhaltensweisen kann dazu führen, dass Tiere moralisch überhöht werden. Hätte man bspw. nur die Folge ADOPTION aus der Reihe TIERWELTEN gesehen, so könnte man den Schluss ziehen, Drosselkrähen seien exemplarisch für selbstloses Verhalten – obwohl dies nur eine anthropomorphe Lesart ihrer Handlungen darstellt.

Mitman (1999) beschreibt, dass Tiere Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Film geradezu als moralische Vorbilder inszeniert wurden:

Pictures of animal life furnished a means for reinforcing moral value. When a film on the life of the stickleback fish appeared in 1913, one reviewer praised the "singular lessons of special importance [revealed] to the classes in natural history," particularly the "unselfishness and devotion to the offspring ... shared by the male stickleback," which resembled the "dove in his home-building and family-raising characteristics."²⁰³

203 Mitman (1999), S. 9, Mitman zitiert hier einen Artikel von W. Stephen Brush: „Among the Fishes. The Stickleback“. In: *The Moving Picture World* 18 (15.11.1913), S. 724

Den Tieren werden hier nicht nur explizite moralische Werte zugeschrieben, sie werden dadurch gleichsam erhöht und als beispielhaft dargestellt. Wie Mitman hier am Beispiel der Taube andeutet, kam besonders Vögeln eine soziale Vorbildfunktion zu.

Nicht zufällig verdankt sich der Tierschutzgedanke kulturhistorisch der Beobachtung von Vögeln, weil diese mit den bürgerlichen Tugenden von Hausbau und Hygiene so gut harmonieren. Das Storchenpaar, monogam und ortsgebunden, dient nun schon seit mehr als 100 Jahren dem Menschen als Vorbild [...].²⁰⁴

Aus diesem Kommentar von Hohenberger lässt sich die Vermutung entwickeln, dass es neben dem Zusammenhang von Ähnlichkeit und Nähe auch einen Zusammenhang zwischen Ähnlichkeit und Schutzgedanken gibt.

In einem Zitat, das Felix Salten, dem Erfinder der Romanfigur *Bambi*, zugeschrieben wird, scheint dieser Zusammenhang ebenfalls zum Ausdruck zu kommen: „Suche nur immer das Tier zu vermenschlichen, so hinderst du den Menschen am Vertieren.“²⁰⁵ Indem den Tieren ein menschenähnlicher Status zugesprochen wird, könnten die Menschen demnach dazu gebracht werden, sich ihnen gegenüber *menschenwürdig* zu verhalten.

Dank lang tradierter Zuschreibungen gibt es verschiedene Tiere, die für den Menschen regelrecht zum Sinnbild positiver Eigenschaften geworden sind: Delfine gelten als besonders intelligent und sozial, da sie mit- und übereinander kommunizieren, Bonobos gelten als besonders pazifistisch und liebevoll, da in ihrer Sozialstruktur körperliche Liebe einen großen Stellenwert einnimmt. Die Verhaltensweisen dieser Tiere als herausragende Eigenschaften zu verstehen und daraus die positive Charakterisierung einer ganzen Art ableiten zu wollen, stellt eine gravierende Sinnverkürzung dar: Das Sozialverhalten von Delfinen muss umgedeutet werden, wenn man bedenkt, dass es bei ihnen dazu kommen kann, dass mehrere Männchen sexuell über ein Weibchen herfallen; die freie Liebe der Bonobos verliert für den Menschen an Zauber, wenn man sich klar macht, dass manches Mal auch Affenkinder in die sexuellen Handlungen miteingebunden werden.²⁰⁶ Gruppenvergewaltigung, Pädophilie, sexuelle Gewalt – obwohl es sich um objektive Informationen handelt, werden die positiven Konnotationen hier nicht relativiert. Fast automatisch werden die Informationen im Sinne gesetzlicher und

204 Hohenberger (2004), S. 200

205 Zitiert nach Grieser, Dietmar (1991): *Im Tiergarten der Weltliteratur*. Langen Müller, München, S. 23. Leider gibt Grieser selbst keine Quelle für das Zitat an.

206 Vgl. Miersch, Michael (2007): *Seid unnatürlich!* Michael Miersch plädiert für einen wertfreien Blick auf die Natur, in: *Natur + Kosmos* 7/07, S. 80 f.

moralischer Kategorien bewertet, die positive Sicht auf das Tier nicht objektiviert, sondern ins Negative verkehrt.

Positive wie negative Bewertung können dem tierischen Verhalten nicht gerecht werden, da es eben nicht gut oder schlecht ist – sondern natürlich. Die natürliche Sicht auf das Tier verschließt sich jedoch im Sinne Wiedenmanns durch die Wahl des sozialen Deutungsrahmens, der Raum für Bewertung des Verhalten bietet. Diese Bewertung vollzieht sich im Sinne moralischer Kategorien und ist deshalb anthropomorph. Wenn der Mensch jedoch im Gegenteil versucht, dem Tier anhand des natürlichen Deutungsrahmens näherzukommen, so verschließt sich für ihn die subjektive Perspektive des Tieres, er könnte das Tier demnach nur noch als Reflexmechanismus verstehen. Auch wenn wir uns zwar nicht vorstellen können, wie sie aussieht: *Dass* Tiere eine subjektive Wahrnehmung haben, ist eine Tatsache – der natürliche Deutungsrahmen kann ihnen also auch nicht gerecht werden.

Wenn der soziale Deutungsrahmen die einzige Möglichkeit ist, sich ein Innenleben der Tiere vorzustellen, diese soziale Sicht jedoch immer eine Analogisierung mit dem Menschlichen bedeutet, so scheint sich daraus zu ergeben, dass der Mensch keine Möglichkeit hat, sich einer tierischen Subjektivität jenseits anthropomorphisierender Mechanismen anzunähern.

Auch wenn ich mich damit inhaltlich zunächst scheinbar vom eigentlichen Schwerpunkt der Arbeit, der Wildlife-Dokumentation, entferne, soll an dieser Stelle eine Theorie von Herbert Schwaab (2012) über digitale Tieranimationen vorgestellt werden, da sie weiterführende Perspektiven auf mediale Tierdarstellungen eröffnet.²⁰⁷

Schwaab denkt hier über das Potenzial animierter Tierdarstellungen nach, gerade durch Anthropomorphisierung eine neue Art der Annäherung an das Tier zu ermöglichen.

Ihm zufolge ist vielen Animationen ein „digitaler Realismus“ eigen, der sich neben einer „Rücknahme“, also der „Rückbindung des Digitalen an die Realität“²⁰⁸, durch eine „Zweipoligkeit oder Überlagerung“ äußert. Als Beispiel für die Überlagerung nennt er unter anderem den Film *DER FANTASTISCHE MR. FOX* (2009). Laut Schwaab werden die Tiere hier zwar vermenschlicht, bleiben jedoch in ihrem Tiersein existent und werden dadurch als ambivalente Wesen entworfen:

207 Schwaab, Herbert (2012): Erwachsene Tiere und infantile Zuschauer. Der digitale Realismus und das Unterhaltungskino, in: Nessel, Sabine et al. (2012), S. 115-131

208 Ebd., S. 123. Dieser Rekurs kann sich bspw. durch die Kameraführung äußern.

Die Tiere sind in Anzüge gekleidet und gehen Menschenberufen nach, sie sitzen an schön gedeckten Tischen mit erlesenen Speisen, aber wenn sie essen, essen sie wie Tiere, sie verschlingen gierig die Pfannkuchen innerhalb weniger Sekunden. Sie reflektieren ihre tierischen Eigenschaften als zwanghafte Natur, sie scheinen von einer zwiespältigen Identität geprägt, tatsächlich sind sie aber mit sich im Reinen, da ihre Probleme das Ergebnis ihrer tierischen Triebe sind. Hier wird Psychologie durch Trieb ersetzt [...].²⁰⁹

Hier kommt „eine mit Zivilisation assoziierte Menschlichkeit und das impulsgesteuerte, mit dem Ungezähmten und Wilden assoziierte Tierische auf eine faszinierende Weise zusammen“²¹⁰. Die Tiere werden also stärker vermenschlicht als dies in Tierfilmen gemeinhin der Fall ist, dennoch wird gleichzeitig ihr Tiersein thematisiert. Schwaab spricht gar von einer „De-Antropomorphisierung, weil die tierische Vergangenheit die Kreaturen nicht loslässt“²¹¹, dies äußert sich bspw. darin, dass Mr. Fox seine kriminelle Energie in seinem Tiersein selbst begründet. Besonders spannend ist deshalb der Hinweis, dass Probleme der anthropomorphisierten Figuren nicht durch Psychologie sondern vielmehr durch Triebe erklärt werden. Im gängigen Tierfilm ist es genau umgekehrt: Natürliche Tiere werden psychologisiert – wie festgestellt wurde, *müssen* sie psychologisiert werden, um dem Zuschauer einen Zugang zu ihnen anzubieten.

In DER FANTASTISCHE MR. FOX findet der Zuschauer zwangsläufig Parallelen zum eigenen Leben und damit Zugang zum Tier. Dadurch wird keine Konstruktion von Psyche benötigt, dem Tier können seine Triebe *zurückgegeben* werden.

Deshalb könnte die Ambivalenz der Figuren laut Schwaab eine Möglichkeit darstellen, „ein neues Konzept des Tierischen“²¹² zu entwerfen:

„Ich möchte die Adaption dieser Technik der Rücknahme und Überlagerung in anderen Filmen als eine Möglichkeit begreifen, das Tier im Film nicht zu einem Gegenstand von Projektionen werden zu lassen, sondern es einer Macht zu entziehen, die der Film selbst in Dokumentationen über das Tier ausübt. Denn zu weiten Teilen ist die Geschichte der Repräsentation von Tieren in Filmen die Geschichte einer gezwungenen Anthropomorphisierung, in der das Kino nur selten seine Macht und Kontrolle über das Tier aufgibt, nur selten darauf verzichtet, dessen Handlungen nicht zu kommentieren und durch musikalische Untermalungen Assoziationen zu menschlichen Eigenschaften herzustellen.“²¹³

Indem die Animation dem Tier scheinbar seine Selbstständigkeit zurückgibt, es für sich selbst sprechen lässt, vermag sie etablierte Darstellungskonventionen aufzubrechen.

Tierfilme weisen, gerade durch Rekurs auf Wissenschaftlichkeit, in der Regel den Beiklang der Eindeutigkeit auf, obwohl sie Beobachtung und Zuschreibung, Tier und

209 Ebd., S. 127

210 Ebd., S. 126

211 Ebd., S. 129

212 Ebd., S. 122

213 Ebd., S. 123 f.

menschliches Verständnis von Tier, vermischen. Die Tiere in den Beispielen Schwaabs hingegen sind offensichtlich ambivalent, gerade durch die Überspitzung menschlicher Ähnlichkeit kann die Andersartigkeit des Tieres erst sichtbar werden. In ihnen wird Zuschreibung thematisiert, in Tierfilmen wird sie naturalisiert.

Schwaabs' Gedanke, diese Technik in andere Filme zu adaptieren, ist reizvoll. Auf die weiterführenden Fragen, ob und wie eine derartige Wirkung auch im Tierfilm entfaltbar ist, kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht näher eingegangen werden.

5.4 Der Mensch im Tierfilm und der moralische Zeigefinger

Der Mensch tritt im Tierfilm häufig in Erscheinung: entweder wie bereits angesprochen als Moderator, Tierfilmer bzw. Tierexperte oder stärker als Akteur der Filmhandlung, der lebensweltlich in einer gewissen Beziehung zum Tier steht – diese Beziehung kann positiv geartet sein, wenn der Mensch als Tierfreund, bspw. als Ranger oder Biologe auftritt, oder negativ, wenn er als Tierfeind mit Jagd oder Umweltverschmutzung in Verbindung gebracht wird.

All diesen Erscheinungsformen ist gemein, dass ein Mensch in räumlicher Nähe zu Tieren gezeigt wird, dadurch öffnet sich für den Zuschauer ein Zugang zum Filmgeschehen jenseits eines Eindringens in die Perspektive des Tieres.

5.4.1 Der Moderator oder Tierexperte

Der Tierexperte ist dem Zuschauer Kommunikationspartner und Reiseführer in die Welt der Tiere. Dank parasozialer Beziehungen kann das Publikum Verbindungen zu wiederkehrenden Figuren der Tierversmittlung aufbauen. Dies kann als ein Faktor gelten, warum es manche Tiersendungen im Fernsehen geschafft haben, ein besonders großes, treues Publikum an sich zu binden – Grzimeks *EIN PLATZ FÜR TIERE* (1956-1987) ist mit über 30 Jahren Laufzeit und 174 Sendungen bis heute die erfolgreichste Dokumentarserie der Welt.²¹⁴ Seeßlen (1997) beschreibt die großen Figuren der deutschen Tierversmittlung im Fernsehen als „kleine Väter der Nation“²¹⁵. Bernhard Grzimek soll als Beispiel dienen, um der Frage nachzuspüren, wie vertraute

214 Vgl. Teutloff, Gabriele (2000): *Sternstunden des Tierfilms*. Tecklenborg Verlag, Steinfurt, S. 60
Zahlen übernommen von Keilbach, Judith (2012): *Ein Platz für Tiere. Fernsehen zwischen Häuslichkeit und weiter Welt*, in: Nessel, Sabine/ Schlüpmann, Heide (Hrsg.): *Zoo und Kino*. Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2012, S.161

215 Seeßlen (1997), S. 48

Vermittlerfiguren eine besondere Annäherung an das Tier bewirken können.²¹⁶

Gerade in EIN PLATZ FÜR TIERE vermochte es Grzimek, durch Berichte mit persönlichem Ton ohne Fachsprache, ein besonders vertrautes, familiäres Klima aufzubauen: Sein Publikum begrüßte er mit den Worten „Guten Abend, meine lieben Freunde!“ und machte es damit zu mehr als bloßen Zuschauern. Indem er ein freundschaftliches Verhältnis voraussetzte, suggerierte er nicht nur eine Gegenseitigkeit der Parasozialen Interaktion, sondern ebenso eine Gegenseitigkeit der daraus resultierenden Beziehung, was ihren Effekt verstärkt haben dürfte: „Grzimek vermochte den Eindruck zu erwecken, zum Bekanntenkreis seiner Zuschauer zu gehören.“²¹⁷ Darüber hinaus impliziert Freundschaft neben Sympathie auch etwas wie eine Gleichheit in Ansichten und Wertvorstellungen. In gewisser Weise, so könnte man annehmen, unterstellte er dem Publikum durch deren Bezeichnung als *Freunde*, dass sie seine Werte und tierschützerischen Anliegen teilen. Diese Unterstellung wurde durch die interaktiven Momente der Sendung auf die Probe gestellt:

[...] Grzimeks Spendenaufrufe am Ende jeder Sendung sowie seine gezielten Kampagnen lassen sich als Vorschlag an das Fernsehpublikum begreifen, auf sein Beziehungsangebot aktiv zu reagieren. Mit ihren Spenden und Protestbriefen stellten die Zuschauer nicht nur ihre Tierliebe unter Beweis, sondern auch das erfolgreiche Funktionieren einer Parasozialen Beziehung.²¹⁸

Selbst Grzimek resümierte mit zeitlichem Abstand, dass es ihm „als Einzelmenschen doch möglich gewesen ist, die Grundhaltung von Millionen langsam, ganz langsam zu beeinflussen.“²¹⁹ Als medialer Kommunikationspartner vermochte er also das lebensweltliche Verhalten seines Publikums zu modifizieren. So rief Grzimek sein Publikum bspw. dazu auf, in Reisebüros nach Angeboten zu fragen, um selbst den Naturschatz der Serengeti zu entdecken:

Er hatte ermittelt, was die Miete für eine Boeing 707 kostete, und informierte Millionen von Zuschauern darüber, dass der Preis beachtlich sinken würde, wenn nur erst genügend von ihnen einen Flug buchten. Wenige Wochen danach starteten die ersten »Pauschalreisen« nach Ostafrika und boten so ein beeindruckendes Beispiel für die Macht des Fernsehens.²²⁰

Grzimek half demnach nicht nur dabei, bei seinem Publikum ein Bedürfnis nach realer Nähe zum Tier zu wecken, sondern gab auch direkt einen Anstoß zur praktischen

216 Für eine umfassende Darstellung, wie die große Faszination zu Stande kam, die Grzimek auf sein Publikum ausübte, siehe Keilbach (2012).

217 Keilbach (2012), S. 166

218 Ebd., S. 169 f.

219 Grzimek, Bernhard – Auf den Mensch gekommen. 1974, S. 341ff., zitiert nach Teutloff (2000), S. 67

220 Zitat von der Homepage des Serengeti-Nationalparks entnommen,

URL: http://www.serengeti.org/deutsch_neu/fzs_fm.html, Stand: 29.01.2013

Umsetzung. Warum sich beim Publikum dieses Bedürfnis nach Nähe einstellte, lässt sich nicht eindeutig definieren, man kann jedoch davon ausgehen, dass dies maßgeblich in der Rolle des Tierexperten als *Stellvertreter* begründet liegt.

Stellvertretend für die Zuschauer erkundet der Tierfilmer die Welten anderer Arten, begibt sich auf Expeditionen in ferne Länder und trägt so „zur Erweiterung des Wahrnehmungsraums der Fernsehzuschauer bei“²²¹. Stellvertretend sucht er die Nähe zu Tieren, wodurch eine räumliche Nähe zum Tier für den Zuschauer visuell zu einer theoretischen Möglichkeit wird.

Im Folgenden werde ich beispielhaft darlegen, dass sich durch die Beobachtung eines Menschen, der einen persönlichen Bezug zu Tieren hat, beim Zuschauer etwas entwickeln kann, das ich als *indirekte Nähe* verstehe: Ihm wird ein subjektiver Blick auf Tiere angeboten, er kann sie mit den Augen des Tierfreundes sehen, dessen Reaktionen nachempfinden und sich den Tieren auf diese Weise nahe fühlen.

Ein exemplarisches Fallbeispiel für ausgeprägte indirekte Nähe bietet der Film TIGER DYNASTY (2011). Wie im Kapitel zur Narration angesprochen, ist es unter anderem die persönliche Nähe des Kameramanns und Erzählers, die eine Annäherung beim Zuschauer bewirkt. Er stellt sich zu Beginn mit den Worten vor: „My name is Nalla and tigers are my passion.“, Baghani bezeichnet er als alte Freundin, die er filmt, seit sie ein Junges war. Er hat große Erfahrung mit Tigern: „You get to know a tigers mood if you watch them for as long as I have“ und wendet diese auf die Beobachtung Baghanis an: „She seems dazed. Timid. A bit lost. [...] She must be so confused.“ (00:06) Seine persönliche Nähe versetzt ihn also in die Lage, das Innenleben der Tiere zu deuten. Anders als entpersonalisierte Erzähler dies im Tierfilm häufig tun, betont Nalla jedoch immer wieder, dass es sich um subjektive Deutungen des Verhaltens handelt: „I have the theory, that when a tiger licks it paws, it's preparing to hunt.“ (00:18) Hier werden Zuschreibungen demnach nicht naturalisiert, sondern ein persönlicher, deutender Blick auf das Tier wird mit dem Publikum geteilt.

Hinzu kommt die emotionale Anteilnahme Nallas, die sich, bspw. nach dem Tod des Tigermännchens, auf das Publikum überträgt: Baghani streunt umher und scheint Rajore zu suchen: „She can smell him. But he's gone. She cries for three days after his death. We are both heartbroken.“ (00:52) Ob die Übertragung der Emotion von Baghani auf Nalla stattfindet oder ob es sich um eine reine Projektion Nallas auf den Tiger handelt, sei

221 Keilbach (2012), S. 164

dahin gestellt. Dennoch ist es ein Kunstgriff, dem Zuschauer eine Perspektive anzubieten, aus der heraus er das Geschehen emotional involviert verfolgen kann, ohne sich in das Tier selbst hineinzusetzen.

Ein Beispiel dafür, wie sich der Zuschauer situativ, ohne Narration oder Verlauf, in die Nähe zum Tier einfühlen kann, stammt erneut aus David Attenboroughs *VERBORGENE WELTEN – DAS GEHEIME LEBEN DER INSEKTEN* (2005). In der Folge *LEBEN AM SEIDENEN FADEN* ist zu sehen, wie sich der Moderator vor der Behausung einer Falltürspinne postiert, um diese aus ihrem Unterschlupf zu locken. Mit einem Stock ahmt er ein Beutetier nach, dass sich am Netz der Spinne entlang bewegt. In dem Moment, in dem die Spinne aus ihrem Versteck geschossen kommt, erschreckt sich Attenborough sichtlich, wendet sich im nächsten Moment jedoch lächelnd der Kamera zu, um den Versuch zu wiederholen.

Obwohl der Moderator weiß, was passiert, kann er sich dem unmittelbaren Schreckmoment nicht entziehen. Der Zuschauer schreckt gleichsam auf – er teilt das Erlebnis des Moderators somatisch. Obwohl es sich um einen Schreckmoment handelt, der zunächst negativen Konnotationen unterliegt, wird an dieser Stelle jedoch keine Angst vor dem Tier erregt: Durch Beobachtung der authentischen Schreckreaktion, die sich in einem lächelnden Gesicht auflöst, wird die Emotion relativiert, der Schreck situativ, nicht nachhaltig. Im Gegenteil lässt Attenborough den Zuschauer in diesem Moment spüren, dass situative Furcht seine Faszination für ein Tier nicht zu brechen vermag – vielleicht kann so auch der Zuschauer diese implizite Haltung verinnerlichen.

Vermittlerfiguren, zu denen der Rezipient bereits eine Beziehung aufgebaut hat, scheinen besonders geeignet, um Nähe zu vermitteln. Ich gehe jedoch davon aus, dass eine Beziehung keine Voraussetzung für diesen Effekt ist. Es bedarf vermutlich eines irgendwie gearteten Zugangs zu der Person – neben PSI dürfte Sympathie hierzu wohl der Schlüssel sein.

Des Weiteren nehme ich an, dass der Effekt der *indirekten Nähe* viel mit der Art der Präsentation zu tun hat. Hierfür möchte ich noch einmal auf die in Kapitel 5.2 benannten Tierfilme zu sprechen kommen, die den Charakter eines Reisetagebuchs tragen. Andreas Kieling ist ein Beispiel dafür, wie der Dokumentarist selbst zum Hauptinhalt seines Filmes werden kann: In *ABENTEUER „YUKON RIVER“* (2004-2006) stellt die Beschreibung der Tiere nur einen Aspekt des Films dar, die subjektive Wahrnehmung

Kielings steht im Vordergrund – seine Anstrengung, seine Impressionen, seine Faszination. Während man bei Attenborough das Gefühl hat, die Welt (und damit die Tiere) durch seine Augen zu sehen, scheint man Kieling schlicht selbst in seiner Welt zu erleben. Dadurch kann man wohl einen Bezug zu Kieling aufbauen, jedoch nur bedingt zu den Tieren.²²² Der Film beinhaltet Szenen, die mit Handkamera gedreht wurden und deshalb sehr direkt und authentisch wirken – hier erhält der Zuschauer situativ Zugang zur Subjektive Kielings. Diese Unmittelbarkeit wird jedoch durch solche Szenen wieder aufgebrochen, in denen er selbst beim Filmen der Tiere gezeigt wird: Hier wird erneut er selbst zum Filminhalt, er schaltet sich gewissermaßen zwischen Rezipienten und Tier – dadurch scheint der Effekt vermittelter Nähe abgeschwächt zu werden.

Indirekte Nähe bietet einen Zugang zum Tier und hat noch einen weiteren Effekt: sie kann dem Zuschauer vermitteln, wie man sich einem wilden Tier gegenüber zu verhalten hat. Allerdings variiert das Verhalten der Tierfilmer den Tieren gegenüber je nach Person beträchtlich.

Mitman (1999) unterscheidet den „Scientist“ vom „Showman“ anhand von Tugend („virtue“) und Erfahrung („experience“).²²³ Tugend ist hinsichtlich des Verhaltens Tieren gegenüber schwer zu fassen, ich verstehe es so: Die Frage ist, ob der Mensch dem Tier mit Respekt begegnet. Mit Respekt meine ich die Achtung ihrer Andersartigkeit, den Willen, einen gewissen räumlichen Abstand einzuhalten und ihre Unberechenbarkeit anzuerkennen. Erfahrung könnte bedeuten, diese Tugend im Umgang mit Tieren erworben zu haben – bspw. durch Erkenntnis der Fragilität natürlicher Zustände, oder anhand Respekt einflößender oder gar gefährlicher Begegnungen in der Wildnis.

David Attenborough bspw. scheint die Herangehensweise eines *Scientist* zu haben: Beugt er sich vor ein Spinnennetz, um für die Kamera mit diesem im Bild zu sein, so deutet er zwar mit dem Finger darauf und nähert sich dem Tier an, er tut dies jedoch bedächtig, mit langsamen Bewegungen und wahrt einen gewissen Abstand. Er bewegt sich mit einer Vorsicht, aus der sein Respekt und seine Faszination für die Tiere zu sprechen scheint – eine Haltung, die sich auf den Rezipienten übertragen kann.

Bei Andreas Kieling wiederum ist im Umgang mit Tieren ein gewisser Respekt zu

222 Bspw. bezeichnet Kieling Braunbären als seine „Lieblingstiere“. Es ist davon auszugehen, dass diese Aussage im Falle einer persönlichen Bindung an den Vermittler emotionalisierend und damit Nähe stiftend wirken könnte.

223 Mitman (1999), S. 13

spüren, auch er bewegt sich langsam. Er nähert sich dem *Showman* jedoch bspw. dadurch an, dass er sich selbst dabei in Szene setzt, wie er Braunbären mit der Kamera gefährlich nahe kommt. Er inszeniert sich hier als Held, der auf der Jagd nach spektakulären Aufnahmen Grenzen überschreitet, die er eigentlich zu kennen scheint.

Das exemplarische Beispiel eines *Showman* war für mich Steve Irwin, auch bekannt als Crocodile Hunter durch die gleichnamige Fernsehserie (THE CROCODILE HUNTER, 1999-2004). Respekt war in seinem Umgang mit Tieren nie zu spüren, dafür jedoch eine unbändige, geradezu kindliche Euphorie. Sein Verhältnis zu den Tieren war uneingeschränkt positiv, voller Sympathie, frei von Furcht – oder Achtung der tierischen Unkontrollierbarkeit. Auch Erfahrung schien ihm keinen respektvolleren Umgang mit den Tieren zu lehren: Obwohl er sich vielfältige blutige Verletzungen durch seine spektakulären Auftritte zuzog, machte er weiter. Egal als wie gefährlich oder giftig ein Tier gilt – Irwin verließ alle Distanz, näherte sich den Tieren ohne Schutz, mit bloßen Händen. Sein Jagddrang und seine mangelnde Vorsicht kosteten ihn letztendlich das Leben, er starb durch den Stich eines Rochens. Irwin hatte seine ganz eigene Art, dem Publikum Tiere näher zu bringen und es ist anzunehmen, dass sich durch seine euphorische Art viele positive Effekte auf das Tiervershältnis seiner Zuschauer ergeben haben könnten. Jedoch hat man das Gefühl, er selbst habe die Tiere missverstanden, sie verharmlost und ihrer Wildheit beraubt – dadurch hat er auch seinem Publikum ein verklärtes Bild vermittelt. Selbst sein Tod scheint seinen Umgang mit den Tieren kaum in Frage zu stellen: Seine Homepage ist immer noch bunt und spektakulär gestaltet, der Schriftzug „Danger Danger Danger – Big Hits – That was too close!“ fällt sofort ins Auge, hier werden Aufnahmen von Irwins Verletzungen durch Tiere spektakulär präsentiert – ein Hinweis auf sein Ableben findet sich nicht.²²⁴ Irwin wirkt auch nach seinem Tod als Held, der Grenzen überwindet und hierfür scheinbar nicht einmal Mut, sondern nur seine Liebe zu den Tieren benötigt.

Eine ähnlich tragische Gestalt soll ebenfalls kurz erwähnt werden: Der Tierschützer Timothy Treadwell (eigentlich Timothy Dextor), dem Werner Herzog in seiner Dokumentation GRIZZLY MAN (2005) ein Denkmal gesetzt hat. Treadwell widmete sein Leben den Bären – und verlor es letztendlich an sie. Der Unterschied zu Irwin ist: Treadwell betonte die Gefährlichkeit der Bären immer wieder vor der Kamera, er selbst

224 Vgl. URL: <http://www.crocodilehunter.com.au>, Stand: 30.01.2013

fühlte sich den Tieren jedoch scheinbar so nah, dass er sich sicher wähnte und von der Bedrohung ausnahm. Er war der Ansicht, sein Verhalten den Grizzlys gegenüber sei durch und durch tugendhaft, er erklärte die Bären zu Freunden, bildete sich ein, ihre Sprache zu verstehen – man hatte den Eindruck, er wollte ein Bär werden. Stattdessen behandelte er jedoch die Bären wie Menschen. Anders als bei Irwin, hat Treadwells Tod das Licht, das auf seine Arbeit fällt, verändert: Bären, die er sein Leben lang schützen wollte, wurden auf der Suche nach seinen Überresten umgebracht, seine gesamte Haltung den Tieren gegenüber wurde in Frage gestellt. Während man bei Irwin den Eindruck hat, dass er auch nach seinem Leben ein Held bleibt, wurde Treadwell scheinbar zur verirrtten Seele: Opfer der eigenen Liebe zum Tier. Der öffentliche Blick auf die Tiere dürfte relativ unberührt geblieben sein. Dadurch, dass sein Zugang zum Tier rückblickend diskreditiert wurde, wird ihn auch niemand übernehmen.

Es gibt also seitens der Moderatoren verschiedene Zugänge zum Tier, die ihrerseits verschiedene Wirkungen evozieren. Fälle, in denen der Rezipient die distanzierte Haltung eines Tierexperten übernimmt – in denen es also zu einer *indirekten Distanz* käme – sind denkbar, wurden in der Recherche jedoch nicht entdeckt: In der Regel stehen Tierfilmer den anderen Arten nicht nur kognitiv sondern auch emotional nah. Sie unterscheiden sich jedoch darin, in welchem Maß sie diese Nähe zu transportieren im Stande sind.

5.4.2 Moralisierung der Zuschauerposition

Unabhängig von der Haltung des gefilmten Menschen wird der Zuschauer in vielen Filmen selbst implizit mit den Geschehnissen in Bezug gesetzt: Wie in der anfänglichen Charakterisierung des Menschen als Tierfreund oder Tierfeind bereits angedeutet, ist die Darstellung räumlicher Nähe des Menschen zum Tier selten neutral, sondern beinhaltet meist schon eine moralische Wertung des menschlichen Verhaltens.

Hediger (2004) fasst diesen Umstand als Folge der Popularisierung von Ökologie und beschreibt die Haltung des ökologischen Naturschützers wie folgt:

Mit dem Prozess der Industrialisierung hat der Mensch sich eine historische Schuld gegenüber der Natur aufgeladen, und nur auf dem Weg einer Rückkehr zur Natur kann er diese Schuld begleichen. [...] Seine Haltung ist die eines systematischen Selbstverdachts, der als Selbstbeichtigung in der Form eines Appells an die Zeitgenossen vorgetragen wird. [...] Die Entfaltung dieses Selbstverdachts geht einher mit einer Moralisierung der Natur. Naturschutz ist nicht mehr länger eine noble Verpflichtung zur Pflege eines nationalen

Erbes, sondern ein moralischer Imperativ.²²⁵

Der Zuschauer eines Tierfilms muss sich also mit der eigenen Schuld auseinandersetzen, häufig appelliert der Tierfilm an sein Publikum – oft ohne konkrete Handlungsoptionen aufzuzeigen. Die Natur wird moralisiert, die menschliche Position teilweise pauschal problematisiert.

Aus einer Moralisierung der Zuschauerposition ergeben sich zwei potenzielle Rezeptionshaltungen: 1. Das Publikum könnte die Schuld annehmen und dadurch in eine tendenziell demütige Haltung verfallen. Aus dieser Haltung könnte die Motivation erwachsen, das eigene Verhalten zu ändern. 2. Es besteht das Risiko, dass sich die Zuschauer in die ihnen zugewiesene Rolle nicht einfinden wollen, dass sie dementsprechend mit Abwehr reagieren und sich von der Rezeption abwenden.

Eder beschreibt, dass sich Zuschauer fiktiven Figuren gegenüber in der Regel nicht verantwortlich fühlen und vermutet, dass es ihnen eben dieser Umstand „erleichtern mag, sich auf sie einzulassen“²²⁶ – eine Zuschreibung von Verantwortlichkeit könnte im Umkehrschluss dazu führen, dass sich der Rezipient distanziert und sich der Situation entzieht.

Im Falle der freiwilligen Übernahme der Schuld wird sich der Rezipient verantwortlich für das Schicksal der Tiere fühlen, was ihn in ein enges Verhältnis zu ihnen setzt; dennoch ist damit nicht gesichert, dass er sich emotional auf dieses Verhältnis einlässt. Im Falle eines Rückzugs aus der Rezeption würde eine Annäherung an das Tier gänzlich ausgeschlossen, das Interesse an einer Annäherung vermutlich nachhaltig herabgesetzt.

Trotz des potenziellen Risikos, die Zuschauer zu sehr zu belasten, arbeiten viele Naturfilme mit einem Appell. Auf der Homepage von Disneynature ist zu lesen:

In enger Zusammenarbeit mit Schutzorganisationen bei jedem Film wird Disneynature nicht nur die Geschichten der Natur erzählen, sondern die Zuschauer auch wissen lassen, dass sie durch ihre Handlungen das Ende der Geschichte beeinflussen können.²²⁷

So endet bspw. der Disney Film DAS GEHEIMNIS DER FLAMINGOS (2009) mit der Einblendung folgenden Textes:

225 Hediger, Vinzenz (2004): Schnell noch einen Film vor dem Aussterben. Die zeitliche Konfiguration von Evidenz in Tierfilmen, in: Nohr, Rolf F. (Hrsg.): Evidenz... Das sieht man doch!. Lit Verlag, Münster 2004, S. 172. Hediger legt hier eine sehr spannende Theorie zur zeitlichen Konfiguration der Beobachterperspektive im Tierfilm vor. Ich konzentriere mich jedoch nur auf die für meine Beobachtungen ergiebige Konfiguration: die ökologische Perspektive.

226 Eder (2006), S. 138

227 Vgl. URL: <http://www.disney.de/disneynature/info/>, Stand: 30.01.2013

For twenty million years, flamingos have lived and migrated among the lakes of Africa. Many of these lakes [...] are now under serious threat from pollution and development. How many seasons of life and colour do the flamingos have? And who will notice if they are gone forever?

Im Sinne der Vermeidung einer belastenden Rezeptionssituation ist die Herangehensweise dieser Produktion beachtenswert: Durch Platzierung des Appells am Ende des Films wird der Zuschauer mit der Botschaft allein gelassen, ohne sich ihr aktiv entziehen zu können oder den Verlauf der Rezeption dadurch anders wahrzunehmen.

Nicht alle Tierfilme arbeiten jedoch so, deshalb stellt Engels (2009) Überlegungen an, warum sich bspw. Grzimeks EIN PLATZ FÜR TIERE trotz der im Tierschutzgedanken enthaltenen Kulturkritik so großer Beliebtheit erfreute, warum das Publikum die Rolle hier also annahm, oder sich ihr zumindest nicht entzog. Ohne Vollständigkeit zu beanspruchen, benennt er einige Faktoren, die die Rezeption erleichtern können, wie den repetitiven Aufbau durch narrative Grundmuster und die rezeptionsbegleitenden Emotionen.²²⁸

Ich denke, ein weiterer wichtiger Faktor dafür, ob und wie das Publikum mit einem Appell umgehen kann, liegt in dessen emotionaler Färbung: Ist er ermutigend, hoffnungsvoll, mit konkreten Handlungsvorschlägen? Oder eher negativ, pessimistisch? Vielleicht sogar vorwurfsvoll? Dies hat großen Einfluss darauf, welche Emotionen sich beim Rezipienten einstellen. In dieser Hinsicht ist der Appell in DAS GEHEIMNIS DER FLAMINGOS für den Zuschauer entlastend: Die Formulierung der Frage, *wer* es merken wird, fordert den Zuschauer zwar dazu auf, sich dafür zu interessieren, durch die Vermeidung der direkten Adressierung wird jedoch nur implizit appelliert, ohne eine Rolle zuzuweisen.

Grzimek selbst wusste um die zweiseitige Wirkung der ökologischen Botschaften und schockierenden Szenen²²⁹ seiner Sendung:

Wiederholt man zu häufig grausame Dinge, dann wird die ganze Sendereihe von immer weniger Menschen gesehen, die wohl vielleicht helfen, aber sich nicht aufregen wollen²³⁰ [...] Deshalb habe ich es stets vorgezogen, [...] längstens 10-15 Minuten, erschreckende, beängstigende, tadelnde und scheltende Dinge zu sagen. Die wurden dann wenigstens von jedem zweiten in Deutschland zur Kenntnis genommen.²³¹

228 Engels (2009), S. 137

229 Grzimek baute bspw. Berichte über Stierkämpfe, Massentierhaltung oder Robbenjagd in seine Sendung mit ein.

230 Grzimek, Bernhard – Auf den Mensch gekommen. 1974, S. 451. Zitiert nach: Teutloff (2000), S. 69

231 Grzimek, Bernhard – Auf den Mensch gekommen. 1974, S. 343. Zitiert nach: Teutloff (2000), S. 69

Aus dieser reflektierten Haltung seiner Rolle und der Erwartungen, die das Publikum an ihn stellte, ergab sich auch sein viel zitiertes Credo: „Zwei Drittel Unterhaltung, ein Drittel Aufklärung“. Die Art und Weise, wie und in welcher Rahmung der Zuschauer mit ökologischen Problemen konfrontiert wird, entscheidet also maßgeblich darüber, wie er diese aufnimmt und wie er sich in Folge dessen zu ihnen positioniert.

Eine weitere Technik, durch die der Tierfilm eine ökologische Botschaft vermitteln kann, ohne den Zuschauer persönlich zu belasten, liegt darin, den negativen Einfluss auf die Tiere anderen Menschen zuzuschreiben: den eingangs erwähnten Tierfeinden.

„Der Mensch macht sich die Natur zum Freund und die Feinde der Natur zu Feinden.“²³² Hier grenzt sich der Mensch also nicht mehr aktiv von der Natur und vom Tier ab, sondern rückt durch Abgrenzung von anderen Menschen in eine Nähe zum Tier. Eine Nähe, die aufgrund des problematisierten Mensch-Tier-Verhältnisses ohne diese Abgrenzung so nicht möglich wäre.

„Indem der Beobachter die Selbstbezeichnung in eine Schuldzuweisung umwandelt, entlastet er sich selbst.“²³³ Sein Gewissen wird erleichtert, der persönliche Zugang zum Tier entproblematisiert.

Für Grzimeks Film SERENGETI DARF NICHT STERBEN (1959) hat Hediger drei Gruppen identifiziert, aus denen sich „eine Art kleine Typologie der Tierfeindschaft“²³⁴ ablesen lässt. Gleichzeitig hat er sich die Frage gestellt, wie es bei der jeweiligen Gruppe zum tierfeindlichen Verhalten kommt:

1. Europäische und amerikanische Großwildjäger – Dummheit: „sie hätten die ökologische Läuterung schon durchlaufen können und sollen“²³⁵;
2. Die Massaï, also ein einheimisches Volk – Unwissenheit: „sie sind Teil des Ökosystems, ohne von diesem einen Begriff zu haben“²³⁶;
3. Wilderer – Kriminelle Energie: „Gesetzesbrecher, denen mit polizeilichen Maßnahmen begegnet werden muss“²³⁷.

Auch wenn die Feindesgruppen und die konkret benannten Beweggründe von Film zu Film variieren, als grobes Gerüst sind sie dennoch auf andere Filme übertragbar. Deshalb erscheint es fruchtbar, zu überlegen, in welchem Verhältnis der Zuschauer zu den

232 Hediger (2007), S. 60

233 Hediger (2004), S. 173

234 Hediger (2007), S. 69

235 Ebd., S. 70

236 Ebd.

237 Ebd.

verschiedenen Gruppen steht:

1. Dummheit. In dem Moment, in dem ökologisch potenziell aufgeklärte, also z.B. europäische Feindbilder eingeführt werden, ist für Zuschauer desselben Kulturkreises der Prozess der Abgrenzung am stärksten. Durch die gegebene Ähnlichkeit wird die aktive Abgrenzung zu einer Leistung aus Tierliebe. Seeßlen beschreibt diesen Prozess gar als „lustvolle Empörung: Wie schrecklich doch »die anderen« mit der Natur umgehen, und wie gut man sich selber dabei fühlen darf“.²³⁸ Je aktiver sich der Zuschauer vom Feindbild abgrenzen kann, desto mehr schlägt er sich auf die Seite des Tieres und desto näher fühlt er sich ihm.

2. Unwissenheit. Darin, Menschen, die seit Generationen im Einklang mit der Natur gelebt haben, als ökologisch unwissend zu diskreditieren, kann etwas wie eine postkolonialistische Arroganz zum Ausdruck kommen.²³⁹ Allerdings ist es heute leider so, dass das althergebrachte Miteinander zwischen Mensch und Tier durch veränderte Lebensbedingungen problematisch werden kann: So bei den nomadisierenden Massaï. Es ist anzunehmen, dass der Zuschauer in diesem Fall wenig Lust aus der Abgrenzung ziehen kann, sondern eher etwas wie Mitleid für Mensch und Tier empfindet. Wie auch Hediger bemerkt, ist ihre Rolle allerdings ambivalent: Neben einer Problematisierung können sie im Tierfilm auch selbst zum Gegenstand der Faszination werden. In MYTHOS AMAZONAS (2010) bspw. wird ein Urwaldvolk geradezu mit demselben wissenschaftlichen Interesse dargestellt, wie die sie umgebenden Tiere. Hier kann sich eine romantische Betrachtungsweise entfalten: Obwohl das Naturvolk jagt, wird es als tierfreundlich präsentiert, es wird zum Stellvertreter des eigenen, verlorenen direkten Kontakts zum Tier, dem Zuschauer eröffnet sich die Perspektive auf eine urtümliche Form der Nähe.

3. Kriminelle Energie. Die Position, die sich aus der Betrachtung dieses Feindbildes ergibt, ist vermutlich in erster Linie gekennzeichnet durch Empörung: Es gibt Gesetze, die den Schutz der Tiere gewährleisten sollen, der Umstand, dass diese Regeln gebrochen werden, versetzt den Zuschauer in die Nähe des Tieres – nicht durch Abgrenzung,

238 Seeßlen (1997), S. 49

239 Für die Verknüpfung von Tierschutz und Postkolonialismus siehe bspw. Hediger (2007) oder Pletz, Hendrik (2009): Es wäre besser um die Welt bestellt, wenn die Menschen sich untereinander wie Löwen benähmen. Die ersten Grzimek-Filme und die junge Bundesrepublik. In: Möhring, Maren/ Perinelli, Massimo/ Stieglitz, Olaf (Hrsg.) 2009, S. 97-114

sondern durch gemeinsame Hilflosigkeit. Tierfreund wie Tier sind den Missetätern ausgeliefert – dies umso mehr, da deren kriminelle Energie oft selbst durch soziale Missstände hervorgerufen wird, also auch durch Aufklärung nicht zu stoppen wäre.

Dokumentierte Tiere können heute also kaum mehr unabhängig einer menschlichen Existenz rezipiert werden. „Das wilde Tier ist [...] kaum noch [...] Objekt von abstraktem, biologischem Wissen, sondern dient als Anlass zu sozialer Selbstreflexion, indem ökologische Themen auf der Agenda gehalten werden.“²⁴⁰

Selbstreflexion, im Sinne Cavells also „Weltüberwachung“ - das wilde Tier ist im Fernsehen immer auch Symbol für die Problematik des menschlichen Verhältnisses zur Natur, für die Einverleibung des Natürlichen durch den Menschen.

Es gibt jedoch auch Filme, die das Tier bewusst unberührt von menschlicher Präsenz einzufangen suchen. Diese kommen dem menschlichen Bedürfnis nach einem unproblematischen Naturverhältnis nach.

Longing for the authentic, nostalgic for an innocent past, we are drawn to the spectacle of wildlife untamed by human intervention and will. Yet, we cannot observe this world of nature without such intervention. The camera lens must impose itself, select its subject, and frame its vision.²⁴¹

Durch die Kamera, und nur durch sie, kann eine solch unberührte Natur auferstehen. Es handelt sich um ein emotional aufgeladenes Bild, das eine Sehnsucht befriedigt. Scheinbar kann der Zuschauer in diesem Rahmen sein ökologisches Wissen besonders leicht vergessen und dem Tier ohne moralische Komplikationen nah sein.

Ein aktueller Naturfilm, der nach diesem Prinzip arbeitet, ist WILDES DEUTSCHLAND – SÄCHSISCHE SCHWEIZ (2011). Bei dem dokumentierten Nationalpark handelt es sich um einen verhältnismäßig kleinen, dessen Attraktionen wie die Aussichtsplattform auf der Bastei, regelmäßig von Touristen überrannt werden. Deshalb wurde für den Film ein großer Aufwand betrieben, die Landschaft menschenleer und die Tiere damit ungestört darzustellen.²⁴² Entstanden ist ein schöner Film, der das Bedürfnis nach Unberührtheit zu befriedigen vermag.

In diesem Zusammenhang teile ich jedoch zum ersten Mal Roosevelts Sorge hinsichtlich falscher Naturdarstellungen, sie könnten „disappointment, [...] disbelief, and the death of

240 Hohenberger (2004), S. 209

241 Mitman (1999), S. 4

242 Dieses Vorgehen wurde von Mitgliedern des Filmteams in einem Gespräch während der Preisverleihung des Naturvision Filmfestivals 2012 in Ludwigsburg betont.

interest“²⁴³ bewirken. Würde einer der Zuschauer des Films in die Sächsische Schweiz fahren und erwarten, eine unberührte Natur zu erleben, so müsste das vorgefundene Massenspektakel unglaublich enttäuschen und dazu führen, sich aus dem Naturerlebnis zurückzuziehen. Obwohl eine ähnlich unberührte Natur in der Realität allgemein vorstellbar wäre, für die Sächsische Schweiz im Speziellen ist sie das kaum. Deshalb könnte man überspitzt formulieren, dass hier der kommunikative Kontrakt verletzt wurde: nicht durch fehlerhafte Darstellung des tierischen Verhaltens, sondern durch die Fehldarstellung einer potenziellen Tierbegegnung.

Der Mensch im Tierfilm vermag als Stellvertreter und Kommunikationspartner, als Feindbild oder Vorbild, Nähe zum Tier zu vermitteln. Er kann jedoch auch die Schuld des Menschen am Tier verbildlichen und dem Zuschauer damit potenziell distanzierende Verantwortlichkeit zuweisen oder sie im Gegenteil mit der eigenen Person verknüpfen, um so das Publikum zu entlasten. Erst in der romantischen Vision einer menschenleeren Natur löst sich die Schuldfrage auf. Schuldlosigkeit wird, ebenso wie die unberührte Natur, zu einer entrückten Phantasie.

243 Clark, Edward B.: „Roosevelt on the Nature Fakirs“, in: Everybody's Magazine 16 (Juni 1907), S. 770-774, zitiert nach Mitman (1999), S. 12

6. Schlussbetrachtung

(Nähe und Distanz in der televisuellen Repräsentation von Tieren)

Um ein angemessenes Resümee meiner Arbeit ziehen zu können, erachte ich es zunächst für bedeutsam, noch einmal konkret auf die Theorie Eders zu Nähe und Distanz Bezug zu nehmen, sie auf etwaige Anwendbarkeit zu überprüfen, um sie so im Kontext meiner Fragestellung mehrperspektivisch weiterzudenken.

1. Raumzeitliche Nähe und Para-Proxemik: Para-Proxemik ist ein elementarer Bestandteil der Wirkung von Tierfilmen. Der Zuschauer wird in eine scheinbar unmittelbare räumliche Nähe zum Tier versetzt, wie sie außerhalb der filmischen Vermittlung kaum mehr Bestandteil des menschlichen Alltags ist. Darüber hinaus kann der Film den Zuschauer durch technische Mittel in para-proxemische Relationen zu Tieren versetzen, mit denen eine lebensweltliche Begegnung dieser Intensität wegen unterschiedlicher Körpergröße oder Lebensräumen nicht möglich wäre. Eine zu große suggerierte räumliche Nähe kann vom Zuschauer in manchen Fällen als unangenehm empfunden werden, negative Gefühle auslösen und so emotional distanzierend wirken.

Das Ausmaß, in dem der Zuschauer das Tier durch die dargestellte Raumzeit begleitet, hat Auswirkungen darauf, welche Intensität Gefühle der Nähe oder Distanz entfalten können. Sprechen wir dabei vom Tier als Akteur der filmischen Dramaturgie, so kann diese Wirkung analog zu Eders imaginativen Figuren verstanden werden: Je mehr der Zuschauer am Geschehen teil hat, desto näher kann er dem filmischen Tier kommen – das Auslassen relevanter Situationen würde demnach eine gewisse Distanz in die Beobachterposition bringen. Ein Tier, das als dramaturgische Figur in Erscheinung tritt, wird jedoch in der Regel zunächst durch Analogisierung mit menschlichen Kategorien rezipierbar gemacht, was eine Auslassung moralisch inkompatibler tierischer Eigenschaften beinhaltet. Demnach könnte die Teilhabe an Geschehnissen der Lebenswelt des realen Tieres distanzierend wirken, wenn diese mit dem filmisch konstruierten Charakter des Tieres unvereinbar wären.

2. Verstehen und Perspektivenübernahme: Figurensynthese und Verständnis einer mentalen Perspektive – beide Arten, auf die man laut Eder eine Figur verstehen kann, lassen sich auch beim filmischen Tier finden. Im Sinne einer grundlegenden

Analogisierung mit menschlichen Wahrnehmungsweisen wird Tieren eine mentale Perspektive unterstellt. In einer weiteren Zuspitzung von Attribuierungsprozessen kann dem antropomorphisierten Tier eine Persönlichkeit zugeschrieben werden, die durch Übertragung moralischer Kategorien sozialen Bewertungsprozessen unterliegt. Beide Zugangsweisen beziehen sich auf das vermenschlichte Tier.

Hinsichtlich eines Zugangs zum Tier *als Tier* erscheint eine Erweiterung von Eders Überlegungen sinnvoll: Anhand wissenschaftlicher Information zu einer Tierart kann der Zuschauer einem Tier jenseits antropomorpher Zuschreibung näher kommen. Indem er die biologische Konstitution des Tieres versteht, erhält er eine objektive Perspektive auf das Tier – Dramaturgie hingegen kann dazu führen, dass eine unterstellte mentale Perspektive des Tieres übernommen wird.

3. Ähnlichkeit, Vertrautheit und soziale Parteilichkeit: Die Konstruktion von Perspektive und Charakter, die Naturalisierung moralischer Kategorien und menschlicher Sozialstrukturen – all diese Tendenzen zur Anthropomorphisierung von Tieren zielen darauf ab, dem Zuschauer eine durch Ähnlichkeit bedingte Annäherung an das Tier zu ermöglichen. Durch einen so gearteten Zugang wird der Zuschauer jedoch immer nur eine Annäherung an solche Tiere erleben, die sich für eine Analogisierung mit dem Menschlichen anbieten und im Sinne moralischer Kategorien für „gut“ befunden werden. Vor dem Hintergrund dramatischer Geschehen kann dadurch gar eine Parteilichkeit für einzelne Tiere evoziert werden.

Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt beschrieben, kann wissenschaftliche Information nächststiftend sein, aus Wissen kann demnach Vertrautheit entstehen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Rezipient auch in diesem Fall Ähnlichkeit zwischen tierischen und menschlichen Lebensweisen entdeckt, es ist jedoch davon auszugehen, dass durch einen möglichst objektiven Zugang ein Raum für die tierische Andersartigkeit erhalten bleibt. Demnach ergibt sich hier die Chance, sich dem Tier *als Tier* anzunähern.

4. Parasoziale Interaktion (PSI) und parasoziale Beziehungen (PSB): Im Tierfilm treten PSI und PSB an häufigsten durch Face-to-Face-Situationen mit dem Tierexperten oder Moderator auf. Die Konstruktion einer Gruppe der *Anderen*, die sich aus der gemeinsamen Betrachtung der Außenwelt in der fernsehvermittelten Kommunikationssituation ergibt, festigt das starre lebensweltliche Beziehungsverhältnis von Mensch und Tier. Diese Konstruktion kann in vielen Tierfilmen jedoch auch als Gegengewicht zur

Anthropomorphisierung verstanden werden: Die Tiere werden zwar mit dem Menschen grundlegend analogisiert, dadurch, dass sie durch einen Menschen präsentiert werden, tritt jedoch auch ihre Andersartigkeit zu Tage.

Parasoziale Interaktionen können beim Zuschauer eine Nähe zum dargestellten Tierfreund hervorrufen und dadurch unter Umständen auch den Effekt der *indirekten Nähe*, also eine Annäherung an das Tier, ermöglichen.

Die direkte Ansprache des Publikums im Sinne einer ökologischen Moralisierung der Beobachterposition zielt darauf ab, den Zuschauer durch Kenntnis größerer Zusammenhänge kognitiv an das Tier heranzurücken – im Falle einer belastenden Rezeptionssituation könnte es jedoch dazu kommen, dass sich der Zuschauer aus der Rezeption zurückzieht und sich damit auch vom Tier distanziert.

In manchen Tierfilmen kommt es zu einer suggerierten Interaktion mit Tieren selbst, also zum filmischen Blickwechsel von Mensch und Tier. Im Sinne einer Spiegelung kommt der Betrachter hier selten umhin, dem Tier eine mit der eigenen analoge Wahrnehmung zu unterstellen und analoge emotionale Prozesse zu vermuten, was besonders durch den narrativen Kontext des tierischen Blicks unterstützt wird. So würde sich also Nähe zu einem vermenschlichten Tier einstellen.

Ich vermute, dass die Vermeidung solch unwillkürlicher Attribuierungsprozesse einer der Beweggründe ist, warum manche Filme den Blickwechsel zu vermeiden scheinen und stattdessen nur noch *Undercover beobachten*. Allerdings sind die Wirkungen des wechselseitigen und des heimlichen Blicks nicht immer eindeutig, sondern vielmehr abhängig vom Kontext der Darstellung. So beziehen Horkheimer/Adorno (1984) die ästhetische Spiegelung (und damit den wechselseitigen Blick) auf eine Bestätigung der Macht des Menschen über das Tier – im Sinne des Voyeurismus kann jedoch auch gerade der heimliche Blick mit einer Machtposition verknüpft sein.

Des Weiteren nehme ich an, dass der wechselseitige Blick heute, da die ästhetische Spiegelung *überflüssig* geworden ist, nicht ausgelöscht wurde, sondern dass er auf diese Weise das Potenzial erhalten hat, eine neue Form der Eigenständigkeit zu entwickeln: Dadurch, dass die Andersartigkeit von Mensch und Tier fester Bestandteil des menschlichen Wissens ist, ist sie nicht mehr Teil der aktiven Bewusstseinsprozesse, die sich bei der Betrachtung von Tierdarstellungen vollziehen. Losgelöst von Abgrenzungsprozessen kann ein tierischer Blick, dessen Deutung sich nicht aus dem Handlungskontext ergibt, als *für sich selbst stehend* betrachtet werden. Jenseits von Zuschreibung öffnet sich ein unmittelbarer Zugang zum Blick des Tieres, der fern von

Kognition gleichzeitig Gefühle der Vertrautheit und Fremdheit auszulösen vermag. Hier kommt eine Ähnlichkeit der ontologischen Vergangenheit zum Ausdruck, die jedoch vermutlich nicht kognitiv aufgearbeitet, sondern nur emotional wahrgenommen wird.

5. Affektive Anteilnahme: Aus der Analyse ergeben sich vier verschiedene Arten, wie der Mensch affektiv auf Verhalten und Erleben eines filmisch dargestellten Tieres reagieren kann.

Die erste Art ergibt sich aus der Narration und bezieht sich auf Verständnis des antropomorph analogisierten Tieres. Hier nimmt der Zuschauer also verstärkt Anteil an den Emotionen der filmisch konstruierten Persönlichkeit des Tieres. So könnten die verschiedenen Formen affektiver Anteilnahme im Sinne Eders zum Tragen kommen.

Die zweite Art ist weniger auf einen narrativen Verlauf angewiesen, funktioniert aber ebenfalls durch Anteilnahme an Emotionen, die sich aus einer unterstellten Perspektive ergeben. Hier geht es um situative Zugänge, also um Situationen, in denen der Mensch seine eigene Perspektive auf das Tier projiziert, bspw. durch Konfrontation mit Mensch und Tier gemeinsamen Bedrohungen, die als gemeinsame Ängste verstanden werden.

Als dritten und einzigen unmittelbaren affektiven Zugang zum Tier verstehe ich Prozesse der sensomotorischen Affizierung. Somatische Anteilnahme kommt gänzlich ohne Konstruktion und Zuschreibung aus. Sie bezieht sich nicht auf Emotionen des Tieres, stattdessen werden hier Emotionen geweckt, indem sich der Zuschauer in die Bewegung des Tieres hinein fühlt.

Die vierte und letzte Form affektiver Anteilnahme ergibt sich durch Übernahme der Perspektive des filmisch dargestellten Tierfreundes. Hier changiert das Gefühl zwischen einem Hineinversetzen in das emotionale Erleben des Menschen und der Anteilnahme an der durch diesen unterstellten Gefühlswelt des Tieres.

Durch Übertragung der fünf Kriterien auf Tierdarstellungen in Wildlife-Filmen lässt sich der Schluss ziehen, dass anthropomorphisierte Tiere analog zu den imaginativen Figuren Eders rezipierbar sind. Ein Tier, das mit vermenschlichender Zuschreibung bedacht wird, *ist* eine imaginative Figur – es ist mehr Produkt menschlicher Phantasie als Teil der natürlichen Ordnung.

Wie aufgezeigt existieren auch Filme, die eine Annäherung an das Tier selbst ermöglichen, sei es mittels Para-Proxemik, biologischem Verständnis, Übernahme einer anderen menschlichen Perspektive oder dem unmittelbaren Zugang zu Bewegung und

Blick eines Tieres.

Hierbei handelt es sich um Zugangsweisen, die unabhängig menschlicher Deutungsschemata funktionieren, das Tier wird weder zum moralisch verantwortlichen Subjekt verklärt noch zum willenlosen Objekt degradiert. Eine solch objektive Annäherung macht jedoch selten die gesamte Wirkung eines Filmes aus.

Der Tierfilm als Ausdruck menschlicher Wahrnehmung oszilliert in seinem Umgang mit dem Tier in der Regel zwischen dem natürlichem und dem sozialen Deutungsrahmen: analogisierbaren Tieren wird eine Perspektive unterstellt, andere Tiere werden verstärkt als Objekte betrachtet.

In manchen Filmen sind beide Sichtweisen wirksam, meist beziehen sich diese dann jedoch auf unterschiedliche Tierarten. Fälle, in denen beide Deutungsrahmen auf dasselbe Tier angewendet werden, sind selten und scheinen aus dem Versuch zu entstehen, Tiere zu individualisieren, die sich für einen solchen Zugriff kulturgeschichtlich oder biologisch nicht eignen. Um noch einmal an die mehrfach erwähnte Zecke zu erinnern, die ja als „unsere“ Zecke emotional aufgeladen, durch den Hinweis, dass moralische Kategorien im Tierreich keine Anwendung finden, gar von ihrer moralischen Schuld befreit wird, die aufgrund ihres blutsaugenden Lebensstils aber dennoch als ein ekliges, gesichtsloses Objekt konstituiert bleibt. Eine Erschließung der subjektiven Perspektive des Tieres scheitert an der Biologie des Tieres und an der stets implizierten moralischen Wertung des Verhaltens.

Der Mensch hat folglich kaum eine Möglichkeit, sich der tierischen Andersartigkeit objektiv und dauerhaft zu nähern. Hierzu lohnt es, sich die Bedeutsamkeit der Theorie Schwaabs zu vergegenwärtigen. „Ein neues Konzept des Tierischen“ zu entwerfen, hieße, den Blickwinkel menschlicher Deutungsschemata zu verlassen oder die ambivalente Rolle, die das Tier in seinem Rahmen einnimmt, zu akzeptieren und im Bewusstsein zu halten – selbst wenn dies im Sinne Wiedenmanns bedeutet, die *Fremdartigkeit* der Tiere dadurch fassbar zu machen.

Fremdartigkeit bedeutet nur dann Distanz, wenn Analogisierungen scheitern. Der tierischen Andersartigkeit gerecht zu werden, heißt eben auch, das Fremde in ihnen anzuerkennen, das nicht Analogisierbare zu suchen.

Nähe zum Tier *als Tier* bedeutet demnach, sich der Differenz der Arten bewusst zu werden und dadurch einen Raum für andere Formen der Begegnung zu erschließen. Hieraus erwächst die Möglichkeit einer anderen, gleichwohl wahrhaftigeren Art der Annäherung und des Verstehens.

Quellenverzeichnis

Literatur:

- Abend, Pablo/ Haupts, Tobias/ Müller, Claudia (2012): Medialität der Nähe. Situationen – Praktiken – Diskurse. transcript Verlag, Bielefeld
- Adelman, Ralf et al. (Hrsg.) (2001): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz
- Adorno, Theodor W. (1977 a): Prolog zum Fernsehen, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Gesammelte Schriften Bd. 10.2. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977 (S. 507-517)
- Adorno, Theodor W. (1977 b): Fernsehen als Ideologie, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Gesammelte Schriften Bd. 10.2. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977 (S. 518-532)
- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max (1984): Mensch und Tier, in: Dialektik der Aufklärung. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984 (S. 283-292)
- Andree, Martin (2005): Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute. Wilhelm Fink Verlag, München
- Balázs, Béla (1984): Der Geist des Films. Schriften zum Film, Band 2. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin
- Balázs, Béla (2001): Der sichtbare Mensch. Suhrkamp, Frankfurt
- Bente, Gary/ Fromm, Bettina (1997): Affektfernsehen. Motive, Angebotsweisen und Wirkungen. Leske + Budrich, Opladen
- Berger, John (1981/1995): Warum sehen wir Tiere an?, in: Das Leben der Bilder oder Die Kunst des Sehens. Wagenbach, Berlin 1981/1995 (S. 12-35)
- Bleicher, Joan Kristin (2004): Natur und Tiere im Fernsehen der neunziger Jahre. Mediales Refugium der Wirklichkeit und Garanten der Emotion, in: Hicketier, Knut et al. (Hrsg.): Natur und Kultur: Essays, Gedichte, Anmerkungen zur literarischen und medialen Bearbeitung von Natur. Lit Verlag, Münster 2004 (S. 121-128)
- Bolter, Jay David/ Grusin, Richard (2004): Remediation – zum Verständnis digitaler Medien durch die Bestimmung ihres Verhältnisses zu älteren Medien, in: Febel, Gisela/ Joly, Jean-Baptiste/ Schröder, Gerhart (Hrsg.): Kunst und

Medialität. merz&solitude, Stuttgart 2004 (S. 11-35)

- Bousé, Derek (2000): Wildlife Films. University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- Brehm, Alfred Edmund (1979): Illustriertes Thierleben. Zweiter Band. Stuttgarter Faksimile Edition, Stuttgart
- Cavell, Stanley (2001): Die Tatsache des Fernsehens, in: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.) 2001 (S. 125-164)
- Deleuze, Gilles (1989): Das Bewegungsbild. Kino I. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Eder, Jens (2006): Imaginative Nähe zu Figuren, in: montage/av 15/2/2006 (S. 135-160)
- Ellis, John (2001): Fernsehen als kulturelle Form, in: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.) 2001 (S. 44-73)
- Engels, Jens Ivo (2009): Tierdokumentarfilm und Naturschutz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ein Kommentar, in: Möhring, Maren/ Perinelli, Massimo/ Stieglitz, Olaf (Hrsg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2009 (S. 127-139)
- Faulstich, Werner (1980): Einführung in die Filmanalyse. Gunter Narr Verlag, Tübingen
- Grieser, Dietmar (1991): Im Tiergarten der Weltliteratur. Langen Müller, München
- Grzimek, Bernhard (1988): Grzimeks Enzyklopädie. Säugetiere. Kindler Verlag, München
- Hediger, Vinzenz (2002): „Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen“. Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten, in: montage/av 11/2/2002 (S. 87-96)
- Hediger, Vinzenz (2004): Schnell noch einen Film vor dem Aussterben. Die zeitliche Konfiguration von Evidenz in Tierfilmen, in: Nohr, Rolf F. (Hrsg.): Evidenz... Das sieht man doch!. Lit Verlag, Münster 2004 (S. 172-183)
- Hediger, Vinzenz (2005): Tiere ohne Gefühle. *Jaws* und die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren, in: Brütsch, Matthias et al. (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Schüren Verlag, Marburg 2005 (S. 313-330)
- Hediger, Vinzenz (2007): Das Tier auf unserer Seite. Zur Politik des Filmtiers am

- Beispiel von Serengeti darf nicht sterben, in: von der Heiden, Anne/ Vogl, Joseph (Hrsg.): Politische Zoologie. Diaphanes, Berlin 2007 (S. 287-301)
- Hermand, Jost (1981): Gehätschelt und gefressen. Das Tier in den Händen des Menschen, in: Grimm, Reinhold/ Hermand, Jost: Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur. Athenäum Verlag, Königstein/Ts. 1981 (S. 55-76)
 - Hickethier, Knut (1995): Dispositiv Fernsehen, in: montage/av 4/1/1995 (S. 63-83)
 - Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Metzler, Stuttgart
 - Hohenberger, Eva (2004): DocumAnimals. Das Dokumentierte Tier in Film und Fernsehen, in: Nohr, Rolf F. (Hrsg.): Evidenz... Das sieht man doch! Lit Verlag, Münster 2004 (S. 184-217)
 - Horton, Donald/ Wohl, R. Richard (2001): Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz, in: Adelmann, Ralf et al. (Hrsg.) 2001 (S. 74-104)
 - Keilbach, Judith (2012): Ein Platz für Tiere. Fernsehen zwischen Häuslichkeit und weiter Welt, in: Nessel, Sabine/ Schlüpmann, Heide (Hrsg.): Zoo und Kino. Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2012 (S. 161-178)
 - Koch, Gertrud (2004): Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensomotorischen Affizierung, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): Tiere. Eine andere Anthropologie. Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2004 (S. 41-50)
 - Kracauer, Siegfried (1973): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
 - la Motte-Haber, Helga de/ Emons, Hans (1980): Filmmusik. Hanser Verlag, München/Wien
 - Laufmann, Peter (2006): Die Tricks der Profis. Tierfilm und Naturfotografie – wann wird das Original zur Fälschung?, in: Natur + Kosmos 07/06 (S. 64-73)
 - Malli, Dorothe (2009): Der Facettenblick. Insekten vor der Kamera, in: Möhring, Maren/ Perinelli, Massimo/ Stieglitz, Olaf (Hrsg.) 2009 (S. 177-192)
 - Meurer, Hans/ Richarz, Klaus (2005): Von Werwölfen und Vampiren. Tiere zwischen Mythos und Wirklichkeit. Kosmos, Stuttgart
 - Miersch, Michael (2007): Seid unnatürlich! Michael Miersch plädiert für einen wertfreien Blick auf die Natur, in: Natur + Kosmos 7/07 (S. 80-81)

- Mitman, Gregg (1999): *Reel Nature. America's Romance With Wildlife on Film*. Harvard University Press, Cambridge
- Möhring, Maren/ Perinelli, Massimo/ Stieglitz, Olaf (Hrsg.) (2009): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien
- Münch, Paul (Hrsg.) (1998): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Schöningh, Paderborn
- Mütterich, Birgit (2005): *Die soziale Konstruktion des Anderen – zur soziologischen Frage nach dem Tier*. Reader der Autonomen Tierbefreiungsaktion Hannover Nr.1, 2. überarbeitete Auflage, Oktober 2005
- Myers, David G. (2005): *Emotion*, in: *Psychologie*. Springer-Medizin-Verlag, Heidelberg 2005 (S. 530-564)
- Nessel, Sabine et al. (Hrsg.) (2012): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Bertz + Fischer, Berlin
- Nessel, Sabine (2012): *Animal medial – Zur Inszenierung von Tieren in Zoo und Kino*. In: Nessel, Sabine et al. (Hrsg.) 2012 (S. 33-44)
- Noll Brinckmann, Christine (1997): *Empathie mit dem Tier*, in: Osolin, Janis (Hrsg.): *CINEMA 42 CineZoo*. Stroemfeld Verlag Basel, Frankfurt am Main 1997 (S. 60-69)
- Peters, Jan-Marie (1982): *Die Struktur der Filmsprache*, in: Witte, Karsten (Hrsg.): *Theorie des Kinos*. Suhrkamp, Frankfurt 1982 (S. 171-186)
- Pletz, Hendrik (2009): *Es wäre besser um die Welt bestellt, wenn die Menschen sich untereinander wie Löwen benähmen. Die ersten Grzimek-Filme und die junge Bundesrepublik*. In: Möhring, Maren/ Perinelli, Massimo/ Stieglitz, Olaf (Hrsg.) 2009 (S. 97-114)
- Raible, Wolfgang (2005): *Zur Begriffsgeschichte von 'Mensch'*. Skizze einer kognitiven Landkarte, in: Stagl, Justin/ Reinhard, Wolfgang (Hrsg.): *Grenzen des Menschseins. Probleme einer Definition des Menschlichen*. Böhlau, Wien 2005 (S. 155-173)
- Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. Verlag C. J. Bucher, München/Luzern
- Schwaab, Herbert (2012): *Erwachsene Tiere und infantile Zuschauer. Der digitale Realismus und das Unterhaltungskino*, in: Nessel, Sabine et al. (Hrsg.) 2012 (S.

115-131)

- Seeßlen, Georg (1997): Animal Charme. Schamlose Blicke in eine barbarische Paradieswelt: die Renaissance der Tierfilmserien im deutschen Fernsehen, in: konkret, 5/97. KVV KONKRET, Hamburg (S.48-50)
- Teutloff, Gabriele (2000): Sternstunden des Tierfilms. Tecklenborg Verlag, Steinfurt
- Unz, Dagmar/ Schwab, Frank (2004): Nachrichten, in: Bente, Gary/ Mangold, Roland/ Vorderer, Peter (Hrsg.): Lehrbuch der Medienpsychologie. Hogrefe, Göttingen/Bern/Toronto/Seattle (S. 493-525)
- Vester, Frederic (1983): Der Wert eines Vogels. Kösel, München
- Wagenknecht, Andreas (2012): Wenn Fledermäuse Walzer tanzen. Zur inszenatorischen Verwendung von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehens, in: Krohn, Tarek/ Strank, Willem (Hrsg.): Film und Musik als multimedialer Raum. Schüren, Marburg 2012 (S. 186-195)
- Wiedenmann, Rainer (1998): Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen, in: Münch, Paul (Hrsg.) 1998 (S. 351-381)
- Williams, Raymond (2001): Programmstruktur als Sequenz oder flow, in: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.) 2001 (S. 33-43)
- Wulff, Hans J. (2005): Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption, in: Brütsch, Matthias et al. (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Schüren Verlag, Marburg (S. 377-393)

Internet:

- <http://www.crocodilehunter.com.au>, Stand: 30.01.2013
- <http://www.disney.de/disneynature/info/>, Stand: 30.01.2013
- http://www.serengeti.org/deutsch_neu/fzs_fm.html, Stand: 29.01.2013

Filme:

- **Abenteuer in der weißen Wildnis / White Wilderness**, USA 1959. Regie: James Algar
- **Abenteuer „Yukon River“**, D 2004-2006. Regie: Andreas Kieling
- **Das große Krabbeln / A Bug's life**, USA 1998. Regie: John Lasseter / Andrew Stanton
- **Antz**, USA 1998. Regie: Eric Darnell / Tim Johnson
- **Big Five Südamerika – Der Riesenotter**, D 2012. Regie: Felix Heidinger
- **Croc Labyrinth**, ZA 2011. Regie: Graeme Duane
- **Auf purpurnen Schwingen - Das Geheimnis der Flamingos / The Crimson Wing: Mystery of the Flamingos**, USA/GB 2009. Regie: Matthew Aeberhard / Leander Ward
- **Das grüne Wunder – Unser Wald**, D 2012. Regie: Jan Haft
- **Der fantastische Mr. Fox / Fantastic Mr. Fox**, USA 2009. Regie: Wes Anderson
- **Die Reise der Pinguine / La marche de l'empereur**, FR 2005. Regie: Luc Jacquet
- **Die Wüste lebt / The Living Desert**, USA 1953. Regie: James Algar
- **Grizzly Man**, USA 2005. Regie: Werner Herzog
- **Hummingbirds - Jewelled Messengers**, AT 2012. Regie: Paul Reddish
- **Leben am seidenen Faden**, D 1975. Regie: Horst Stern
- **Mikrokosmos – Das Volk der Gräser / Microcosmos: Le peuple de l'herbe**, FR / CH / IT 1996. Regie: Claude Nuridsany / Marie Pérennou
- **Mythos Amazonas / Amazon Alive**, D / AT, 2010. Regie: Christian Baumeister
- **Serengeti darf nicht sterben**, D, 1959. Regie: Bernhard und Michael Grzimek
- **Täuschen und Tarnen**, AT, 2012. Regie: Kurt Mündl
- **Tiger Dynasty**, IN 2011. Regie: S. Nallamuthu
- **Tortuga – Die unglaubliche Reise der Meeresschildkröte / Turtle: The Incredible Journey**, GB / AT 2009. Regie: Nick Stringer
- **Unsere Erde / Earth**, GB / D / USA 2007. Regie: Alastair Fothergill / Mark Linfield

- **Unsere Ozeane / Océans**, FR / CH / ES 2009. Regie: Jacques Perrin
- **Von Zecken und Vögeln / La tique et l'oiseau**, FR 2002. Regie: Luc Jacquet
- **Wächter der Wüste / The Meerkats**, GB 2008. Regie: James Honeyborne
- **Wildes Deutschland – Sächsische Schweiz**, D 2011. Regie: Henry M. Mix

TV-Serien:

- **Ein Platz für Tiere**, D 1956-1987. Regie: Bernhard Grzimek
- **Monkey Thieves – Die Affenbande**, IN / GB 2009. Regie: Allison Bean
- **The Crocodile Hunter**, AU / USA 1999-2004. Regie: John Stainton et al.
- **Tierwelten / Animals like us**, GB 2005-2006. Regie: Jacqueline Farmer et al.
- **Und täglich grüßt das Erdmännchen / Meerkat Manor**, GB 2005-2008. Regie: Chris Barker et al.
- **Verborgene Welten – Das geheime Leben der Insekten / Life in the Undergrowth – The Life of Insects**, GB 2005. Regie: Peter Bassett et al.