

Vorwort

Ist das Filmtier ein spezifisches Tier?

Löwe, Elefant, Kuh, Eisbär, Pferd oder Walross – Biene, Zebra und Fisch. Die Begegnung mit Tieren im Film übt seit der Frühzeit des Kinos einen besonderen Reiz aus. Die filmische Darstellung von Tieren lässt sich zurückverfolgen bis zu den wissenschaftlichen Bewegungsstudien Étienne-Jules Mareys und Eadweard Muybridges Ende des 19. Jahrhunderts. Im Spielfilm agierten Schauspieler/innen schon zu Stummfilmzeiten ganz selbstverständlich mit Tieren als Partnern vor der Kamera. Auf der Leinwand hat sich nicht nur ein eigenes Filmgenre herausgebildet: der Tierfilm. Tierdarstellungen finden sich vielmehr in allen Filmgenres. Sie sind ebenso Teil des Dokumentarfilms wie des Spielfilms, der ästhetischen Filmavantgarde und des Zeichentrickfilms. Das Tier im Film ist also keineswegs nur Motiv eines auf kindliche Zuschauer ausgerichteten Filmschaffens. Und häufig geht es gar nicht wirklich um das Tier. Verhandelt wird vielmehr das Menschsein, das Verhältnis des Menschen zu anderen Spezies, Fragen der Moral, des Begehrens, oder des Gefühls. An der Darstellung des Tiers werden menschliche Kultur und Gesellschaft reflektiert – sowie Formen von Politik und Gemeinschaft verhandelt. Walter Benjamin (1931) begriff folglich auch die animierte Mickey Mouse als eine Aktualisierung der Grimm'schen Märchenwelt, die die industriellen Produktions- und Entfremdungsprozesse des 20. Jahrhunderts flankiert.¹ Und John Berger hat dies in seinem Essay *Warum sehen wir Tiere an?* (1980) auf den Punkt gebracht: im Anblick des Tiers wird sich der Mensch seiner selbst bewusst.

Ausgehend von der Kunstbetrachtung fokussiert Berger die Zur-Schau-Stellung des Tiers im Zoo und in der Kulturgeschichte.² Im Zuge der Wiederentdeckung des Tiers in den Humanities seit den 1990er Jahren werden Tierdarstellungen inzwischen von Philosophie, Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft oder Kunstgeschichte erneut thematisiert, während sich die Naturwissenschaften mit der Auslesung des Genoms und mit der konkreten Gestaltung von Lebewesen befassen. Gegenwärtig kulminiert diese Entwicklung in der Einrichtung von transdisziplinär und transnational ausgerichteten Critical Animal Studies. Darin wird das Tier zum zentralen Untersuchungsgegenstand und im Hinblick auf Anthropomorphismen sowie im Fokus von Hierarchie stiftenden Kategorien wie Gender, Race, Class, Sexuality, Nation und Spezies befragt.

Das disziplinenübergreifende Spektrum dieser Forschungen zum Tier legt die Vermutung nahe, dass es sich dabei nicht allein um eine Reaktion auf gesellschaftspolitische Fragen handelt, wie Massentierhaltung, Vogel- oder Schweinegrippe. Der Eindruck, dass das Tier wieder »auftaucht«, legt auch nahe, dass es einmal »abgetaucht« gewesen sein muss. Möglicherweise hat das wieder erwachte Interesse etwas damit zu tun, dass das Tier in der abendländischen Geistesgeschichte traditionell der Sphäre des Nicht-Sprachlichen zugerechnet wird. Damit steht das Tier jenseits des Horizonts von Semiologie und Strukturalismus. Diese Vermutung drängt sich überall da besonders auf, wo in Bezug auf das Tier mit Kategorien jenseits des Diskursiven argumentiert wird. Das Tier wird dann gerne als das Andere, Nicht-Diskursive, als das Körperliche oder als eine Form der Präsenz gefasst.

Die Voraussetzungen für die gegenwärtige Bedeutungskarriere des Tiers sind allerdings wesentlich älter. Ihre Geschichte ist eng verbunden mit der Entwicklung des Kinos. Schon 1924 argumentiert Béla Balázs, dass das lebende Tier im Unterschied zum Schauspieler vor der

Kamera nicht spielt. Das Tier sei stets nur das Tier, es lebt vor der Kamera.³ Zugespitzt hat dies André Bazin (1951) mit seiner Feststellung, dass der Mensch im Film kein Vorrecht vor dem Tier genießt. Anders als im Theater, wo stets der Mensch im Zentrum des Dramas steht, kann der Film die Hauptrolle mit einem Tier besetzen oder – wie im Dokumentarfilm – das Tier in der fotografischen Aufzeichnung zur Anschauung bringen.⁴ Anders formuliert: Erst unter den Bedingungen von Film und Kino kann das Verhältnis zwischen Mensch und Tier im 20. Jahrhundert auf eine neue Weise betrachtet und gestaltet werden.

Das vorliegende Buch beleuchtet das Verhältnis von Film und Tier von verschiedenen Seiten. Die Filmtiere, um die es geht, stammen aus der Frühzeit der Kinematografie, aus dem wissenschaftlichen Film, aus den Screwball-Comedies des klassischen Hollywoodkinos, aus dem Autorenfilm, oder sie sind Teil der digitalen Welten des zeitgenössischen Animationsfilms. Auch wenn dieser Sammelband film- und genrehistorisch keine Grenzen setzt, so hat er dennoch nicht den Anspruch, das gesamte Feld des Filmtiers abzudecken. Vielmehr sollen mögliche Fluchtlinien durch ein weiträumiges und teilweise unbekanntes Gebiet aufgezeigt werden, dessen Erschließung vor nicht all zu langer Zeit erst begonnen hat.

Unter der Überschrift *Klassifizierungen des Filmtiers* sind Beiträge versammelt, in denen mögliche Ordnungen der verschiedenen Welten des Filmtiers aufgegriffen werden. Im Beitrag von Winfried Pauleit geht es um die Dokumentation von Tieren in der *Encyclopaedia Cinematographica*, einem Vorzeigeprojekt des wissenschaftlichen Films der Nachkriegsgeschichte. Dessen Ziel bestand darin, tierische (und menschliche) Bewegungen möglichst umfassend zu dokumentieren und zu archivieren. Mit Bezug auf die frühen Bewegungsstudien an Tieren von Muybridge und Marey sowie auf

die spätere Transformation der in ihr genannten wissenschaftlichen Filme im Kunstkontext wird die *Encyclopaedia Cinematographica* als Taxonomie und Politikum im Schnittfeld von Wissenschaft und Kunst vorgestellt. Vinzenz Hediger skizziert in seinem Text eine *kleine Biologie des Filmtiers*. Er unterscheidet dabei archivierte, reale Tiere – also Tiere, die einmal lebend vor der Kamera gestanden haben – von Rekonstruktionen des Tiers – wie beispielsweise Dinosauriern – und von fantastischen, zukünftigen Tieren, die er als Projektionstiere bezeichnet. In diesem Kontext stößt er auf eine Sonderform des Filmtiers, die in den »Ratte-und-Bär-Filmen« des Künstlerduos Fischli/Weiss auftreten. Diese Zwischenwesen entziehen sich sowohl der biologischen Bestimmung als auch der Festlegung in Begriffen der Literatur- und Filmkritik. Sabine Nessel fragt in ihrem Beitrag nach der Inszenierung von Tieren in Zoo und Kino. Sie adressiert damit nicht unmittelbar das Anschauen von Tieren, sondern die Bedingungen, unter denen Tiere sichtbar werden. Ausgangspunkt ist die Knetanimation *CREATURE COMFORTS* von Nick Park (1989). Daran schließt sich ein Abriss über die Kulturgeschichte des Zoos an, der die spezifischen Inszenierungsformen in den Blick nimmt. Im Zentrum der Analyse steht der Vergleich unterschiedlicher Schauanordnungen in Zooszenen der Filmgeschichte – beginnend bei den Brüdern Lumière, über Alfred Hitchcocks *SABOTAGE* (1936), May Spils' *ZUR SACHE*, *SCHÄTZCHEN* (1968) bis zu Nicolas Philiberts *NÉNETTE* (2010) – und die These, dass das Zootier, ebenso wie das Filmtier, stets ein mediales Tier ist.

Die Aufsätze des zweiten Teils stehen unter der Überschrift *Cinephilien des Filmtiers*. Gemeint ist hier keine Zoophilie als spezifisches Pendant zur Cinephilie. Es geht vielmehr um unterschiedliche Erscheinungsformen des Verhältnisses zwischen Kino, Liebe und Tier. Beispielhaft für diese Beziehung ist das Werk Jean

Painlevés, das die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst verwischt. Meerestiere und Pflanzen werden darin in einem wissenschaftlichen Sinne präsentiert, nicht ohne sie gleichermaßen als geheimnisvolle Gestalten auftreten zu lassen, inszeniert mit Musik und zum Teil überraschenden Kommentaren. Am Beispiel von Painlevés Seepferdchenfilm *L'HIPPOCAMPE, OU »CHEVAL MARIN«* (1934), untersucht Jonathan Burt die Haupt- und vor allem die Neben- und Umwege der Beziehung zwischen Liebe und Sexualität, Kunst und Wissenschaft in der Unterwasserwelt. Ein anderes, sehr anschauliches Beispiel für dieses Verhältnis findet sich bereits im Kino der 1910er Jahre. Im frühen Kino ist die Arbeit mit Wildtieren vor der Kamera ein Alleinstellungsmerkmal, das den Film vom Theater unterscheidet, aber auch vom Zirkus und vom Variété. Das Verhältnis der Schauspielerinnen wie Berte Dagmar, Kathlyn Williams, Musidora und Nell Shipman zu den Tieren lässt sich als innig und intim beschreiben. Die Arbeit mit den Tieren gilt aber auch als riskant und ist zudem von entsprechenden abenteuerlichen Anekdoten umrankt. Wie Annette Förster in ihrem Beitrag herausstellt, sind die Texte über das Verhältnis der Schauspielerinnen zu den Tieren Teil der Attraktion der Filme. Zudem markiert die Filmarbeit mit den Tieren einen Fluchtpunkt weiblicher Identität in den 1910er Jahren. Der spanische Autor Gustavo Martín Garzo widmet sich einer zeitgenössischen Liebe zwischen Mensch und Tier auf der Leinwand, wie sie in *KING KONG* (2005) von Peter Jackson vorgeführt wird. Der Mythos um *Die Schöne und das Biest*, der im ersten King-Kong-Film von Cooper/Schoedsack (1933) nur anklingt, wird in Jacksons Film zum Entwurf einer romantisch-utopischen Liebe zwischen Mensch und Tier. Nicht nur im frühen Kino und in Safari-Filmen wie *KING KONG* stehen Stars mit Wildtieren gemeinsam vor der Kamera, sondern auch in Screwball-Comedies des klassischen

Hollywood-Kinos. Wie Raymond Bellour in seinem Beitrag eindrücklich darlegt, nehmen Tiere in *BRINGING UP BABY* (Leoparden küsst man nicht; 1938) und *MONKEY BUSINESS* (Liebling, ich werde jünger; 1952) von Howard Hawks einen je speziellen, absurd verschobenen Platz in der Liebesbeziehung (menschlicher) Paare ein. Bellours Analyse gerät entlang von Freuds und Lacans Psychoanalysen so richtig in Schwung und produziert eine Text-Bewegung, in der die Slapstickhaftigkeit der Filme beim Lesen in Momenten wieder aufscheint.

Übergreifende Überlegungen zur Beziehung zwischen Film und Tier werden im dritten Teil des Buches unter der Überschrift *Philosophien des Filmtiers* versammelt. Mit Ute Holls Beitrag wird ein Wechsel von der Ebene des Sehens auf die Ebene des Hörens vollzogen. Anstelle einer Blickbeziehung stellt sie eine Hörbeziehung zwischen Mensch und Tier in den Mittelpunkt. Dies könnte man in die Frage übersetzen: Was hört man eigentlich, wenn man im Film aufgezeichnete Tierstimmen hört? Ute Holl geht der Frage medienhistorisch nach: Mit welchen Vorrichtungen wurden Tiergeräusche aufgenommen, und wie wurden diese dann zur Sprache gebracht? An dem Einsatz von Tierstimmen in Robert Bressons Film *AU HASARD BALTHAZAR* (Zum Beispiel Balthasar; 1966) zeigt sie, dass darin auch ein Versagen der menschlichen Sprache konstatiert wird. Herbert Schwaab setzt sich vor dem Hintergrund von Stanley Cavells Filmontologie mit zeitgenössischen digitalen Animationsfilmen auseinander. Am Beispiel des *FANTASTIC MR. FOX* (Der fantastische Mr. Fox; 2009; R: Wes Anderson) zeigt er, inwiefern die Kategorien von Realismus und Animation ebenso obsolet werden wie die klassische Unterscheidung von Natur und Kultur, die vielfach am Tier verhandelt wird. Stattdessen beschreibt er das neue Genre eines »digitalen Realismus«, mit dem er einen besonderen, ambivalenten Welt- und Objektbezug herausstellt. Um eine post-

humanistische, filmtheoretische Position geht es schließlich im Beitrag von Jennifer Fay über André Bazin. Das Herz des Filmkritikers und Mitbegründers der französischen Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* schlug nicht nur für den Film, sondern auch für die Tiere. Mit Bezug auf Jacques Derridas Schriften zum Tier gelingt es der Autorin zu zeigen, dass Bazins Auffassung von Kino als ein posthumanes Projekt zu begreifen ist, in der das Tier eine dem Menschen gleichwertige Rolle spielt.

Ist das Filmtier nun ein spezifisches Tier? Der vorliegende Band hält dazu unterschiedliche Antworten bereit. Mit den Klassifizierungen, Cinephilien und Philosophien des Filmtiers eröffnet sich, so hoffen wir, ein spezifischer Horizont, der

nicht nur das Filmtier exemplarisch erschließt, sondern auch die Diskurse des Films – ausgehend vom Tier – neu lesbar macht.

Sabine Nessel, Winfried Pauleit

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin: Zu Micky-Maus. In: W.B.: Gesammelte Schriften VI. Frankfurt/Main 1991, S. 144–145.
- 2 John Berger: Warum sehen wir Tiere an? In: J.B.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Berlin 1992, S. 12–35.
- 3 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt/Main 2001.
- 4 André Bazin: Theater und Film. In: Robert Fischer (Hg.): André Bazin: Was ist Film? Berlin 2004, S. 162–216, hier S. 193.

Auszug aus: Sabine Nessel / Winfried Pauleit / Christine Ruffert / Karl-Heinz Schmid / Alfred Tews (Hg.): Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien
© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-213-1
<http://www.bertz-fischer.de/filmunddastier.html>