

## Das Phantasma des echten Tieres

### Das Tier zwischen Anthropomorphisierung und Monumentalisierung im Natur- und Tierdokumentarfilm am Beispiel von EARTH (GB/USA/D 2007)

Im Fokus des Interesses dieses Textes steht zunächst das ›wilde Tier‹ in seiner semi-otischen Beziehung zur Natur im derzeit populären ›großen‹ Tierdokumentarfilm, worunter hier Dokumentarfilme wie DEEP BLUE (R: Andy Byatt, Alastair Fothergill, GB, D 2003), EARTH (UNSERE ERDE, R: Alastair Fothergill, GB/USA/D 2007), Océans (UNSERE OZEANE, R: Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, F/CH/E 2009), ONE LIFE (UNSER LEBEN, R: Michael Gunton, Martha Holmes, GB 2011), RUSSLAND. IM REICH DER TIGER, BÄREN UND VULKANE (R: Uwe Anders et al., D 2011), SERENGETI (R: Reinhard Radke, D 2011), DAS GRÜNE WUNDER. UNSER WALD (R: Jan Haft, D 2012) oder unter gewissen Einschränkungen DE NIEUWE WILDERNIS (R: Ruben Smit, Mark Verkerk, NL 2013) sowie die teilweise stark fiktionalisierenden LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR (DIE REISE DER PINGUINE, R: Luc Jacquet, F 2005), AFRICAN CATS (IM REICH DER RAUBKATZEN, R: Alastair Fothergill, Keith Scholey, USA 2011), CHIMPANZEE (SCHIMPANSEN, R: Alastair Fothergill, Mark Linfield, USA 2012), BEARS (BÄREN, R: Alastair Fothergill, Keith Scholey, USA 2014) verstanden werden. Gemeinsam ist diesen Filmen, dass sie ihre Aktanten in einer als Wildnis ausgerufenen Natur inszenieren, in der der Faktor Mensch diegetisch weitgehend absent ist. In diesen Filmen ist eine spektakularisierte Darstellung von naturräumlicher Landschaft prägend, der an der Textoberfläche das Etikett der schützenswerten Natur angehängt wird. Jedoch scheint die ökologische und naturschützerische Agenda im Tier- und Naturdokumentarfilm keineswegs der dominante Pol filmästhetischer Aushandlung zu sein, worin sich die hier fokussierten Filme von solchen Dokumentarfilmen wie AN UNCONVENIENT TRUTH (EINE UNBEQUEME WAHRHEIT, R: Davis Guggenheim, USA 2006), DARWIN'S NIGHTMARE (DARWINS ALPTRAUM, R: Hubert Sauper, A/B/F/D 2004) oder HOME (R: Yann Arthus-Bertrand, I 2009) unterscheiden, in denen Tiere, wenn sie vorkommen, und Natur in ihrer anthropogenen Bedrohung thematisiert werden. Demgegenüber zeichnen sich die fokussierten Natur- und Tierfilme durch eine spezifische Figuration des Erhabenen im filmischen Text aus, und zwar nicht in erster Linie durch das Dargestellte, sondern in der Darstellung als eine explizit filmästhetische Strategie.

Filme wie EARTH, der hier induktiv als Exempel der Form unten eingehender betrachtet wird, thematisieren auf einer im Vergleich affirmativen Ebene filmisch

Natur als sinnlichen Erlebnisrahmen, in dem das lebendige Tier zur Figur der Aushandlung selbst wird. Ein deutlich reflexiveres Korpus stellen demgegenüber die Filme Werner Herzogs dar, in denen der filmische Zugriff auf non-anthropogene Strukturen bemerkenswert hervortritt und sich als Antithese zu den derzeit populären Naturdokumentarfilmen lesen lässt. Das Korpus der Filme Herzogs für diesen Aufsatz wird durch *GRIZZLY MAN* (USA 2005), *ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD* (*BEGEGNUNGEN AM ENDE DER WELT*, CAN/USA/D 2007) und *CAVE OF FORGOTTEN DREAMS* (*DIE HÖHLE DER VERGESSENEN TRÄUME*, F/CAN/USA/GB, D 2010) gebildet. Dabei geht es jedoch keineswegs darum, den konventionellen, populären Natur- und Tierdokumentarfilm der 2000er- und 2010er-Jahre den intellektuellen und formal reflexiveren Autorenfilmen entgegenzusetzen und abzuwerten. Natürlich ist das Ideologem manch eines populären Naturfilms, gestiftet vorrangig durch den Off-Kommentar auf beinahe infame Weise konservativ. Wenn beispielsweise in *ONE LIFE* im durch Daniel Craig und auch in der deutschen Synchronfassung von dessen Stammsynchronsprecher Dietmar Wunder eingesprochenen Kommentar aus der biologischen Tatsache, dass Kopffüßer (Kraken und Tintenfische) nun mal im Zuge ihrer Arterhaltung sterben, ein angedeutet willentliches Opfer für rund 200 Nachkommen gemacht wird, ließe sich angesichts oder besser anhörig dessen spöttisch von der ‚Verleihung des Mutterkreuzes durch James Bond an einen Tintenfisch‘ sprechen. Dem steht aber wiederum die konkret filmische Erscheinung der Bilder und der anderen Töne entgegen – respektive enthalten Natur- und Tierfilme Schichten der Adressierung, die den vermeintlich besseren weil reflexiveren Formen nicht nur nicht unähnlich sondern teils auf einer performativen Ebene identisch sind.

Im Zentrum des Interesses steht dabei die Frage, wie werden (Film-)Tiere im Dokumentarfilm zu Aushandlungsfiguren von Natur ästhetisch ein- und umgesetzt. Die Wahl des Umsatzbegriffs dient hier der Anzeige dessen, dass bei der analytischen Auseinandersetzung mit Filmtieren stets eine ästhetische Ökonomie zu berücksichtigen ist. Einerseits manifestiert diese sich darin, welchen qualitativen wie quantitativen Status Tiere oder Einzeltiere in Narration und Enunziation des Filmtextes einnehmen sowie in der Übersetzungsarbeit, die der Film in der Transformation vom afilmischen und profilmischen Ausgangsmaterial zur filmophanischen Dauer und leinwandlichen Präsenz und mithin diegetischen Kontext vornimmt.<sup>1</sup> In *EARTH* etwa wird die zum Ende geschlossene ökologische Agenda des Films mit einer Warnung vor den Folgen des Klimawandels ausschließlich über den Eisbären geleistet, der auch gewissermaßen zur Figur gleich mehrerer Erzählungen am Beginn und ende des Films wird. Andererseits betrifft die Ökonomie der

1 Mit den Begriffen afilmisch, profilmisch, filmophanisch, leinwandlich und diegetisch wird hier an das Vokabular Étienne Souriaus angeknüpft; vgl. Souriau, Etienne: Das filmische Universum und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage AV*. 06,2. 1997, S. 140–157 [frz. 1951]; ergänzend: Kessler, Frank: Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage AV*. 06,2. 1997, S. 132–139.

Darstellung weit grundsätzlicher die Semantik und Pragmatik des Filmtieres und ist deshalb konstitutiv für die Evokation von Erhabenheit. Dass dieses gerade im Dokumentarfilm von besonderem Interesse ist, soll Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen sein. Dem schließt sich *pars pro toto* eine genauere Betrachtung des Films EARTH an, mit der der Text auch fazitär geschlossen wird. Das Herzog-Kopus dient dabei als filmische Reflexionsfigur von Tier und Natur im Film analog zu einer literarischen Quelle, die ihrerseits gleichwohl nur über filmanalytische Verfahren erschlossen werden kann. Eine Überlegung zur Pragmatik des Tieres im Natur- und Tierdokumentarfilm und damit zum Zuschauersubjekt schließt den Text ab. Ausgangspunkt der Überlegungen ist, dass erstens dokumentarische Tierfilme in erster Linie ästhetisch als Diskursfragmente einer Aushandlungspraxis fungieren, zweitens Tier und Natur je in einem Spannungsfeld aus der Wirklichkeit profilmischer Tatsachen und einer Phantastik ihrer filmischen Erscheinung stehen und drittens sich hierin ein performative audiovisuelle Aushandlungspraxis entsteht, in der nicht nur Tier und Natur filmisch geschaffen werden, sondern sich Mensch selbst filmisch als Wahrnehmungssubjekt ästhetisch als erhaben konstituiert.

### Filmisch dokumentierte Tiere oder Dokumentarische Filmtiere: Das Tier im Dokumentarfilm

Im semiotischen Sinne pragmatisch scheinen Tier und Natur die dokumentarischen Sujets *par excellence*, denn Tiere spielen nicht, stellen sich nicht anders dar als sie sind, werden vorgefunden und ihr durch eine apparative Optik eingefangener Lichtabdruck – gleich ob photochemisch, elektronisch oder digital aufgezeichnet – schreibt sich indexikalisch in die Anmutung der bewegten Bilder und Töne ein. Soweit das Tier im geläufigem Indexparadigma des Films. Allerdings ist diese indexikalische Qualität für den Dokumentarfilm im Vergleich zu andern Formen nicht distinktiv. Die Referenz der afilmischen Wirklichkeit im Bild des Dokumentarfilms, gedacht als Index, missachtet, dass die filmische Aufnahme die Existenz einer profilmischen Welt voraussetzt, «unabhängig davon, daß diese selbst ihre Existenz ausschließlich der Erwartung ihrer Aufnahme verdanken mag,»<sup>2</sup> wie Gertrud Koch formuliert. Und auch bereits Bela Balázs schreibt in *Der sichtbare Mensch* keineswegs nur mit Blick auf den Dokumentarfilm: «Die besondere Freude, Tieren auf dem Film zuzusehen, liegt darin, daß sie nicht spielen, sondern leben.»<sup>3</sup> Derek Bousés seinerseits betont sogar, dass der Tierdokumentarfilm sich noch nicht einmal überhaupt als Dokumentarfilm bezeichnen ließe. «Acknowledging wildlife films as a distinct film and television genre means separating them once and for

2 Koch, Gertrud: Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2003, S. 162–175, hier S. 164.

3 Balázs, Bela: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M. 2001 [1924], S. 76.

all from documentary.»<sup>4</sup> Bousés Ausführung zeigt hier weniger eine Analyse des Tier- und Naturfilms als ein idealisiertes und im Sinne des *direct cinema* puristisch verklärtes Dokumentarfilmkonzept auf, das eine der stärksten Fiktionen des Dokumentarfilms selbst ist. Gemessen an der derzeit dominanten textpragmatischen, respektive mit Roger Odin gesprochen: semiopragmatischen Auffassung des Dokumentarischen figuriert die indexikalische Filmspur des Tieres als physische Einheit denjenigen realen Enunziator, den der Zuschauer voraussetzt und die dokumentarisierende Lektüre evoziert.<sup>5</sup> Innerhalb dessen ist es dabei gleichwohl legitim, wie Vinzenz Hediger im Anschluss an André Bazin darstellt zu «mogeln um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen».<sup>6</sup> Hediger zentriert seine Ausführungen zunächst auf die Denkfigur des kommunikativen Kontrakts, respektive Vertrags und beschreibt innerhalb dessen für den Tierfilm die Identität des Tierfilmers mit dem narrativen Muster des Abenteurers und Entdeckers gleichsetzt. Der Enunziator wird hierin anthropomorphisiert, was im Gedenken an Vater und Sohn Grzimek, Eugen Schumacher, Jacques-Yves Cousteau oder David Attenborough deutlich hervortritt, die in ihren Filmen eben nicht als die Filmemacher, die sie sind, sondern als die Forscher die sie real nur zum Teil sind, direkt oder indirekt auftreten und den filmischen Text vermitteln und häufig auch den Off-Kommentar sprechen. Allerdings ist die Personifikation des Enunziators auch in diesen Filmen nur vorgeschoben, respektive faltet die filmische Enunziation auch diese privilegierten Figuren ein. Mit Blick auf die neueren Produktionen scheint dieser Topos weniger ausgearbeitet. In kaum einem der jüngeren populären Natur- und Tierfilme treten die Filmemacher besonders in Erscheinung oder rücken ihre Filme in einen Forschungszusammenhang. Der Off-Kommentar wird dabei häufig auch nicht von üblichen Dokumentarfilmstimmen eingesprochen, sondern von Spielfilm darstellern. In *EARTH* beispielsweise wird die englische Fassung von Patrick Stewart, die deutsche Fassung von Ulrich Tukur kommentiert, wobei maßgeblich auf einen informierenden Duktus verzichtet wird und der Kommentar eher assoziativ Eindrücke der Bilder vermittelt, oder die Bilder in eine narrative Ordnung rückt, wie vor allem in *AFRICAN CATS*, *CHIMPANZEE*, *BEARS* und am deutlichsten wohl in *LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR*, in denen die Tieraufnahmen für eine zwar realitätsgebundene, in sich aber fabulierte Erzählung herhalten, worin sie die noch in eine Vielzahl von Einzelerzählungen zerfallenden Produktionen wie *THE LIVING DESERT* (*DIE WÜSTE LEBT*, R: James Algar, USA 1953) oder *ANIMALS ARE BEAUTIFUL PEOPLE* (*DIE LUSTIGE WELT DER TIERE*, R: Jaymie Uys, ZA 1974) beerben.

4 Bousé, Derek: *Wildlife Films*. Philadelphia 2000, S. 20.

5 Vgl. Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990, S. 125–146.

6 Hediger, Vinzenz: «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.

Nicht nur in Hinblick auf die stark narrativ geformten Dokumentarfilme, sondern grundsätzlich gilt es, sich der semiologischen Differenz zwischen der afilmischen Wirklichkeit und der Realität des Films bewusst zu bleiben. Die filmische Realität kann dabei zumindest bei photographisch anmutenden Filmen immer mit einer Diegese identifiziert (und sei diese noch so schwach oder abstrakt ausgebildet). «Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört [Herv. i. O.]»<sup>7</sup> Die Diegese eines Dokumentarfilms wird in der Regel – wie Souriau beschreibt – mit der afilmischen Wirklichkeit identifiziert.<sup>8</sup> Im Dokumentarfilm im allgemeinen und im klassischen dokumentarischen Tierfilm wie *SERENGETI DARF NICHT STERBEN* (R: Bernhard und Michael Grzimek, BRD 1959) im besonderen kommt dies in der Diegetisierung der Aufnahmesituation zum Ausdruck, die im Film der Grzimeks dabei stark ebenfalls narrativ überformt ist. So heißt es im Film schließlich, dass die Aufnahmen im Zusammenhang einer Forschungstätigkeit für die Grenzen eines Nationalparks entstanden sind und der Zuschauer in der Narration des Films den Grzimeks gewissermaßen bei ihrer Forschungsarbeit zusieht. Demgegenüber steht in ästhetischer Differenz und programmatischer Opposition das Korpus der Filme Werner Herzogs, in dem der Regisseur selbst stärker in Formen des filmischen Essayismus als ästhetisches Subjekt und *alter ego* des realen Regisseurs zwar ebenfalls die Aufnahmen vorrangig assoziativ kommentiert dabei aber insgesamt intellektueller und reflexiver erscheint, was nicht zu letzt in selbstreferentiellen und selbstreflexiven Markierungen des Filmmaterials zum Ausdruck kommt.<sup>9</sup> In *GRIZZLY MAN* beispielsweise würdigt Herzog das Leben des Umwelt- und Tierschützers Timothy Treadwell, der 13 aufeinander folgende Jahre den Sommer in Alaska unter Grizzlybären verbrachte und schließlich von einem Bären getötet wurde. Treadwell hatte einen Teil seiner Aufenthalte mit einer Videokamera festgehalten – aus einer Auswahl dieser Aufnahmen (ergänzt durch Interviews) ist *GRIZZLY MAN* im Wesentlichen kompiliert. Herzog arrangiert das audiovisuelle Material quasi als Denkmal.

Alle diese majestätischen Tiere wurden von Timothy Treadwell gefilmt, der 13 Sommer unter wilden Grizzlys verbrachte. Er ging in entlegene Gegenden Alaskas im Glauben, er müsse diese Tiere schützen und die Öffentlichkeit erziehen. Während seiner letzten fünf Jahre nahm er über 100 Stunden Video auf. Seine Absicht war, diese Bären in ihrer natürlichen Umwelt zu zeigen. Ich selbst habe Erfahrung mit wilder Natur – von Dschungeln; aber jenseits eines reinen Naturfilms fand ich hier eine Geschichte von erstaunlicher Schönheit und Tiefe, von Ekstase und tiefer innerer Verstörung. Es schien, als lebte in ihm der Wunsch, die Grenzen seines Menschseins aufzugeben und mit den Bären einen Bund einzugehen. Treadwell war auf der

7 Souriau 1997. S. 151.

8 Vgl. ebd. S. 146.

9 Vgl. Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*. München 2001, insb. S. 28ff. und 32ff.

Suche nach einer tiefen ertümlichen Begegnung, aber er überschritt dabei eine unsichtbare Grenze.<sup>10</sup>



1 Das «majestätische Tier» in Werner Herzogs GRIZZLY MAN

Das filmische Denkmal ist demzufolge keines an einen Tierschützer, sondern eines zum Gedenken an einen Tier- und Naturfilmer. Dieser einleitende Kommentar – unterlegt mit Aufnahmen der «majestätischen Tiere» (Abb. 1) – ruft einerseits mit den «entlegenen Gebieten», der «wilden Natur» aber auch mit den «zu schützenden Tieren» und der «zu erziehenden Öffentlichkeit» wesentliche Topoi der gängigen dokumentarischen Filmpraxis des Natur- und Tierfilms sowie deren kommunikative Klischees auf. Herzogs Stimme setzt dem aber andererseits mit der «Geschichte von erstaunlicher Schönheit und Tiefe, Ekstase und tiefer innerer Verstörung» sowie der «unsichtbaren Grenze», den «Grenzen des Mensch-Seins» und der «tiefen ertümlichen Begegnung» eine Lesart entgegen, die nicht den Gegenstand der Darstellung, sondern die Darstellung selbst als explizit filmische betont. Der in dieser Hinsicht Meta-Dokumentarfilm ist nicht bloß als erinnerungspolitische Maßgabe, sondern als Form ästhetischer Welt- und Filmerschließung, die im Moment ihres performativen In-Erscheinung-Tretens eine filmische Reflexionspraxis freisetzt. Dieses Reflektieren über Aufnahmen bildet dabei den Kerngedanken der folgenden analytischen Ausführungen, die jenes Potenzial, welches Herzog in den Aufnahmen Treadwells erkennt auch im «reinen Naturfilm» zu ergründen sucht. Die «unsichtba-

10 Werner Herzog (Off-Kommentar der deutschsprachigen Synchronversion) in: GRIZZLY MAN. TC 0:03:06–0:04:17 (Bild/Ton-Träger: DVD, *Grizzly Man. Eine Dokumentation von Werner Herzog*, Lionsgate Films, Universum Film, Deutschland 2009).

re Grenze», von der Herzog spricht, erlaubt dabei mit Blick nicht nur auf GRIZZLY MAN über das Verhältnis von gefilmtem Tier und Zuschauer des Tierfilms nachzudenken. Dazu ist es unumgänglich sich den semiotischen Charakter der Filmaufnahme noch einmal ins Gedächtnis zu rufen. François Niney schreibt:

Aufnahmen sind Hybride: Indizes, aber losgelöst von den realen Objekten, die sie verursachen; Ikone, aber ultra-analog; Symbole, aber am Konkreten haftend. Und kein logisches Rasiermesser könnte die Ambivalenz der aufgenommenen Bilder (des Sehens und des Lebens) entscheiden. Es ist diese einzigartige Mischung, die ihre Stärke und ihren sichtbaren Scheincharakter ausmacht, zwischen Realem und Illusion (wobei sich die Illusion proportional zum Realitätseffekt verhält), Reproduktion und Repräsentation, Zeugenschaft und Vor-Spiegelung.<sup>11</sup>

Filme stehen also unabhängig ihrer Gattung oder ihrem Genre stets zwischen Realem und Imaginärem – respektive scheint die generische Identifizierung von Filmtexten selbst stärker dem Imaginären anzugehören, welches als Genrewissen im Zuschauer und nicht im konkreten Film angelegt ist.<sup>12</sup> Wenn Filmaufnahmen unabhängig einer generischen Indikation, die ihre zum Text verdichtete Anordnung in sich trägt, stets qua ihrer semiotischen Eigenschaften zwischen Realem und Illusion stehen, heißt dies für dokumentarische Filmtiere Folgendes: Das Tier im Film ist erstens ein eigener Gegenstand ästhetischer Erfahrung, der aber an seinem afilmischen Referenten metonymisch haftet (denn im Dokumentarfilm repräsentiert das konkrete Tier neben anderem auch seine zoologische Entität als Spezies, Gattung etc.). Zweitens ist dieser Eigenwirklichkeit des Filmtieres eine spezifisch filmische Wahrnehmungsform inhärent, die das konkrete Tier zum Objekt und gelegentlich auch Subjekt des Zuschauererlebens und Zuschauerwahrnehmens werden lässt. Drittens erwächst der abstrakten Anhaftung am afilmisch Realen (denn Tiere gibt es unabhängig ihrer filmischen Aufnahme) und der konkreten Erscheinung des Tieres auf der Leinwand als imaginärer Signifikant ein Moment des performativen In-Erscheinung-Tretens des Tieres auf der Leinwand, das eine Reflexion des Tieres als Gegenstand filmischer Aushandlung begreifbar werden lässt.

11 Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen* (hg. und übers. v. Heinz-B. Heller und Matthias Steinle). Marburg 2012 [frz. 2009], S. 170.

12 Jean Marie Schaeffer fasst treffend zusammen: «Dans la mesure où la généricité classificatoire (c'est-à-dire le genre) est une catégorie de la lecture, elle contient bien entendu une composante prescriptive, elle est donc bien une norme, mais une norme de lecture.» Schaeffer, Jean Marie: *Du texte au genre. Notes sur la problématique générique*. In: Genette, Gérard et al. (Hg.): *Théorie des genres*. Paris 1986, S. 179–205; hier S. 199f.

## Gefilmte Tiere sehen: Monumentalisierung und Anthropomorphisierung des Filmtieres in EARTH

«Tiere im Film» – so formulieren Maren Möhring, Massimo Perinelli und Olaf Stieglitz in Anlehnung an Akira Mizuta Lippit einleitend in *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*

– stellen mehr als ein besonderes Sujet dar; sie fungieren als Träger des Realen, das mit ihrem Auftauchen in den Film einbricht. In diesem Sinne ist der Film nicht allein als Lieferant besonders aussagekräftiger Repräsentationen von Tier und Mensch zu verstehen; vielmehr ist von einer weit grundsätzlicheren und wechselseitigen Verbindung von Tier und Kino auszugehen.<sup>13</sup>

Die wechselseitige Verbindung von Tier und Kino ist dabei auch historisch evident. Für den non-fiktionalen Film fällt eine bemerkenswerte Bandbreite auf, die vom Reise- und Safarifilm (etwa jenen von Martin und Osa Johnson), dem poetischen und künstlerisch avancierten Dokumentarfilm (etwa von Jean Painlevé oder Georges Franjus) bis hin zu den äußerst populären narrativ und dramaturgisch strukturreichen Tierdokumentarfilmen, zu denen auch EARTH zu zählen ist, reicht. Natürlich bestehen zwischen den Filmen historisch und ästhetisch teils erhebliche Unterschiede, allerdings zeigt eine auch nur cursorische Rückschau auf die Filmgeschichte und auch ihre Vorgeschichte nichts anderes als das von Möhring, Perinelli und Stieglitz aufgezeigte Näheverhältnis auf, das in Beschreibung von Bewegung, also im kinematographischen Dispositiv selbst zu suchen ist. Ein Blick auf Herzogs CAVE OF FORGOTTEN DREAMS bestätigt dabei, dass sich das kinematographische Dispositiv nicht einmal in der konkreten Architektur des Kinos verkörpern muss, wenn er im Off-Kommentar beschreibt, die in der Chauvet-Höhle dargestellten Tiere erzeugten im flackernden Licht (es dient eine Taschenlampe als Ersatz für die Fackel der paläolithischen Zuschauer von einst) den Eindruck von Bewegung (Abb. 2). Die steinzeitlichen Tiermalereien in der Höhle sind dabei natürlich keine Filmtiere im engeren Sinne, aber die heutige Existenz des Kinos und des Tierfilms lässt den Zuschauer – vermittelt durch Herzog – die Nashörner, Löwen und Bisons in der Höhle als Analogon gefilmter und gerade nicht gemalter oder gezeichneter aber auch nicht photographierter Tiere sehen. Gefilmte Tiere sind den gemalten Tieren in der Höhle – semiotisch gesehen – näher als ihren profilmischen oder gar afilmischen Referenten, denn bei beiden handelt es sich um dargestellte Tiere in einer symbolischen Ordnung auch wenn es potenziell zur Semiologie des Films gehört, die überzeugend gleich exakte Darstellung mit dem Dargestellten verwechseln zu können, was gerade beim Tierfilm den sinnlichen Erlebnenswert des Films steigert. Darüber hinaus ist hierin für EARTH die zeitliche Komponente bemer-

13 Möhring, Maren/Perinelli, Massimo/Stieglitz, Olaf: Tierfilme und Filmtiere. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Wien, Köln, Weimar 2009, S. 3–10; hier S. 3.





2 Das Urkino der Chauvet-Höhle

kenswert, denn die Tiere in den gefilmten Höhlenbildern sind ebenso der Vergangenheit angehörig wie die Tiere in EARTH. Lediglich die zeitlich Distanz lässt die ›Träume‹ also die phantasmatische Ausstrahlung der Bilder in der Höhle vergessen, wohingegen die phantasmatische Ausstrahlung der Tiere in EARTH ihre Vergangenheit jetzt vergessen lässt und in die Zukunft projiziert und in EARTH zunächst als Überzeitlichkeit der Erzählung zum Ausdruck kommt und den Blick zunächst auf die filmische Raumkonstruktion lenkt. Die Exposition des Films lässt sich dabei durchaus als geologische Overtüre und gleichsam als Derivat einer Genesis-Erzählung bezeichnen, die zu Beginn in die kosmische Dimension überführt wird. Die einleitende Erklärung aus dem Off und angesichts des Bildes aus dem ›outer space‹ führt diese Dimension vor Augen und Ohren des Zuschauers:

Es gibt nur einen Planeten im Universum, auf dem – soviel wir wissen – Leben möglich ist. Es ist unser Heimatplanet – die Erde. Vor rund 5 Milliarden Jahren ist ein gewaltiger Asteroid auf die Erde gestürzt und hat ihre Achse in einen Winkel von genau 23 ein halb Grad zur Sonne gebracht. Dieser kosmische Zwischenfall bewirkte Wunder. Denn ohne diesen entscheidenden Schubs wäre alles ganz anders gekommen. Er schuf die Jahreszeiten, die Spannweite unseres Klimas von warm bis kalt und Landschaften von spektakulärer Schönheit. Ideale Bedingungen für Leben auf der Erde.<sup>14</sup>

– heißt es zu Beginn des Films, an dem der Zuschauer zunächst die angeschnitten einen Ausschnitt des Globus sieht, hinter dem die Sonne aufgeht und die den Planeten beim Ausklang des Wortes Erde (Erstnennung im Zitat) am stärksten be-

14 Ulrich Tukur (Off-Kommentar der deutschsprachigen Synchronversion) in: EARTH. TC 0:00:09–0:00:55 (Bild/Ton-Träger: DVD, *Unsere Erde*, Universum Film, Deutschland, 2008).

scheint. Mit der Verstärkung des Lichts wird dabei der Planetenausschnitt sukzessive sichtbar. Auf der Bildeoberfläche schleicht sich hier jenseits des pathosgeschwängerten Kommentars also eine erste potenziell metafilmische Reflexion im digitalen Simulakrum des Planeten ein. Denn die hier ausgestellte filmische Sichtbarkeit des Planeten wird in ein Kausalitätsprinzip von Bescheinen, Widerscheinen und Erscheinen gesetzt – erst das Licht schafft die Voraussetzung für die Filmaufnahme und wird von der Planetenoberfläche zur filmsinnlichen Erscheinung reflektiert. Der Planet wird also immer sichtbarer



3–4 Unbelebte Landschaften am Anfang von *EARTH*

um kurz beim Ausklingen des Wortes Erde in stärkster Belichtung zu verharren, parallel hebt sich dazu auch die Musik. Dem folgt sodann eine Erzählkette, die die Bedingungen des Lebens kosmisch herleitet. Auffällig ist, dass der Kommentar einzig durch unbelebte und gleichsam unbewegte Landschaften bebildert wird (Abb. 3–4). Die genannten idealen Bedingungen für Leben erscheinen anschließend als unkommentierte Bilder bewegten Wassers und einer sich wiederum bewegenden Sonne. Erst nachdem Licht und flüssiges Wasser so visuell eingeführt sind geraten Vögelschwärme ins Bild, zeigt sich das Leben in Bewegung, wobei in hoher Schnittfrequenz auf Bilder des Films – unterbrochen von den Bildern des Planeten wie zu Beginn nur diesmal mit untergehender Sonne – vorverwiesen wird. Das letzte Bild zeigt einen Blitzeinschlag, dem die verschiedenen episodischen Filmhandlungen folgen, die das narrative Gefüge des filmischen Textes fortan prägen, wobei die Narration bzw. Enunziation auf syntagmatischer Ebene nicht im Sinne einer handlungsprogressiven Erzählung als linear narrative Syntagmen, sondern als Syntagma der zusammenfassenden Klammerung, in das sich gleichwohl narrative Syntagmen auf untergeordneter Ebene einfügen und den Filmtext in vielfacher Weise fälteln.<sup>15</sup> Neben der sich steigernden Sichtbarkeit des Planeten am Anfang

15 Vgl. Metz, Christian: Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Ders.: *Semiologie des Films* (hg. und übers. v. Renate Koch). München 1972, S. 151–198, insb. S. 165ff.

des Films verdeutlicht dieses Ende des Anfangs das Kopernikus und Galilei zum Trotz geozentrische Welt-Bild, welches den Film leitet, indem es die Erde in den Fokus der Kamera wie des Textes rückt. Der Anfang fungiert hier – in Anlehnung an die Leitmetaphern des Filmanfangs nach Hartmann – einerseits als ‚Schwelle‘ und ‚Eintritt in die (dokumentarische) Fiktion‘, andererseits als ‚Präludium und Ouvertüre‘ des Films.<sup>16</sup> Hartmann schreibt «Aus den Überlegungen zum Anfang als «Präludium» und «Ouvertüre» lassen sich Einsichten in die generelle textuelle Verfasstheit des Spielfilms [und auch des Dokumentarfilms; P.B.] ableiten: die Idee, dass neben der Erzählung weitere die Struktur und Semantik regulierende Prinzipien greifen, die gleichfalls am Anfang etabliert werden.»<sup>17</sup> Wohingegen die Schwellenfunktion des Filmanfangs im Sinne des Begriffs der *mise en phase* nach Roger Odin modelliert wird.<sup>18</sup> Beide Metaphern die Ouvertüre wie die Schwelle (mit ihrem Bezug zur *mise en phase* und damit zum Rhythmus) enthalten für die Untersuchung des Filmanfangs von EARTH wichtige Hinweise. Mit der musikalischen Metapher und einer Struktur, die auf den Rhythmus des Films zielt, wird hier der wesentliche Erfahrungsmodus des Films vorgegeben, der nicht nur der dominanten Rolle der Off-Musik wegen als musikalisch zu bezeichnen ist und lose die sinfonische Form des Avantgardekinos der 1920er nach Ruttmann aufnimmt. Dies unterscheidet den Kinofilm von dem kommentargeleiteten Erfahrungsmodus des Natur- und Tierdokumentarfilms im Fernsehen, was umso augenfälliger wird, desto mehr man sich bewusst macht, dass die Bilder in EARTH beinahe sämtlich der elfteiligen dokumentarischen Fernsehreihe OUR PLANET EARTH (BBC 2006) entstammen. Selbiges gilt für DEEP BLUE, der aus den Material der achtteiligen Reihe THE BLUE PLANET (BBC 2001) kompiliert ist, sowie für ONE LIFE, dem die Serie LIFE (BBC 2009) vorausging, RUSSLAND. IM REICH DER TIGER, BÄREN UND VULKANE, welcher aus Aufnahmen der Serie WILDES RUSSLAND (NDR, WDR 2009) besteht und DAS GRÜNE WUNDER. UNSER WALD, der nur zum Teil auf Aufnahmen der Serie WILDES DEUTSCHLAND (ARD 2011–2012) zurückgreift. Der Kinofilm ordnet die Bilder weit stärker einem ästhetischen Lustempfinden unter als die dominanten Informationen vermittelnden Fernsehserien. Im Unterschied zu diesen etabliert EARTH die Welt des Planeten eben gerade nicht als Welt natürlicher Prozesse und Spezies, über die informiert wird, sondern als eine der filmästhetischen Wahrnehmung, die die Eindrücke und Weltbilder einer Partitur gleich abstrakt ordnet. Die *mise en phase* evoziert hierin dementsprechend weniger das Einschwingen in die diegetische Welt – von dieser ist auch im Dokumentarfilm auszugehen, da der Dokumentarfilm ebenso wie der Spielfilm eine Welt eigenen Rechts konstruiert auch wenn diese mit

16 Vgl. Hartmann, Britta: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg 2009, S. 62ff. und S. 67ff.

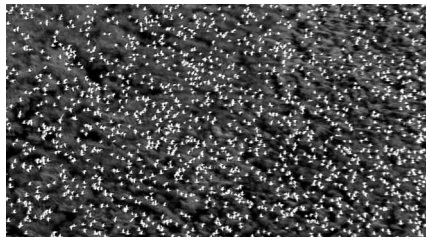
17 Ebd. S. 66.

18 «Par mise en phase, j'entends le processus qui me conduit à vibrer au rythme de ce que le film me donne à voir et à entendre. La mise en phase est une modalité de la participation affective du spectateur au film.» [Herv.i.O.] Odin, Roger: *De la fiction*. Brüssel 2000, S. 38.

der afilmischen Welt uneigentlich identisch scheint –, sondern das Einlassen auf den doppelten filmischen Wahrnehmungsmodus. Doppelt da sich der Film selbst als Wahrnehmungsmaschine der Welt expressiv in seinen Text einschreibt und diese Welt – hervorgebracht durch den filmischen Wahrnehmungsakt – die Wahrnehmung des Zuschauers usurpiert. Die Welt in *EARTH* fällt dabei durch einen Mangel an narrativer Strukturbildung im Sinne einer handlungsprogressiven Klimax auf. Die Tiere stehen nicht bloß für sich selbst, sondern repräsentieren ihrerseits den verlebendigten Teil eines Bildes der Welt als Phantasma der Natur. Und dieses Phantasma der Natur wird nicht in erster Linie erzählt, sondern als filmische Konstruktion gezeigt. «So haben Sie die Welt noch nie gesehen!» ist dementsprechend auch der werbewirksame Geleitspruch, der den Film epitextuell grundiert.

Die tragenden Strukturen dieses Weltbildes sind dabei zum einen die Einmaligkeit und zum anderen die unwahrscheinliche Zufälligkeit des Lebens auf der Erde, die mit dem Blitz einschlag am Ende der Anfangssequenz auf einen beinahe göttlichen Fingerzeig hin fort gedeutet werden können. Das ästhetische Programm ist dabei auf Überwältigung angelegt, was auch durch den, den visuellen Eindruck verstärkenden, Einsatz der Musik zum Ausdruck kommt und insbesondere in zwei den Film durchziehenden ästhetischen Ausformungen zu beobachten ist und deren Wahrnehmung durch eine Erhabenheitskonstruktion zum Ausdruck kommt. Zunächst in den häufig auftretenden Massenszenen, in denen Herden und Schwärme den Blick auf das einzelne Tier auflösen und eine Wahrnehmungsüberforderung des Zuschauers münden, der sich dieser mit kalkuliertem Staunen aussetzen kann. Das Filmtier löst sich in einer polymorphen Masse auf, die im Extremfall in ein reines visuelles Rauschen überführt wird, wie etwa an der Aufnahme eines Schwarms Blutschnabelweber ersichtlich wird, wobei nur eine Prüfung des Bildes in der Fernsehserie mit dem dort verwendeten Kommentar darüber Auskunft gibt, dass es sich um Blutschnabelweber (*Quelea quelea*, eine Art afrikanischer Sperlingsvögel) handelt. In der Kinoanordnung des Bildes ist die

5–7 Auflösung des Tieres in der Masse in *EARTH*



Informationsvergabe vollkommen zu Gunsten des audiovisuellen Eindrucks aufgegeben. Dem Anfangskonzept der Ouvertüre folgend, bereitet der Beginn des Films bereits auf dieses Strukturmerkmal vor, wenn in einem zoom-out vom Einzeltier zum gewaltigen Schwarm eine Schar fliegender Schneegänse (*Anser caerulescens*) (auch hier erfolgt keine Kennzeichnung der Spezies durch den Kommentar) gezeigt wird (Abb. 5–7). Die vielfachen Massenszenen erzielen einen Effekt des Erhabenen in dem sie die Weite der Landschaft in Relationen setzen und die Raumorientierung in Überwältigungsästhetiken auflösen, die Koordinaten zerfließen lassen. Die Erhabenheit als Gegenstand der Naturbetrachtung verweist dabei auf Annahmen des ästhetischen Urteils nach Immanuel Kant. Dieser schreibt: «Also kann für die ästhetische Urteilskraft die Natur nur sofern als Macht, mithin dynamisch-erhaben, gelten, sofern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird.» Und weiter heißt es:

Aber ihr [der Natur] Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.<sup>19</sup>

Natürlich ist ein Text des 18. Jahrhunderts kaum kompetent eine Kulturpraxis hinreichend zu erklären, die am beginnenden 21. Jahrhundert situiert ist. Allerdings benennt Kant mit der Wahl des Begriffs Anblick etwas auch für den Film entscheidendes: Denn jenes, was den Eindruck des Erhabenen konstituiert, ist nicht die Sache selbst, sondern ihr «Gesehen-Werden», das sich aufgrund der raumzeitlichen Differenz zwischen Aufnahme und Anschauung im Film in eine «Gesehen-Worden-Sein» übersetzt. Hartmut Böhme bemerkt auf die Kantsche Textstelle Bezug nehmend, «daß nicht die Natur selbst als erhaben zu gelten habe, sondern jene Effekte im Subjekt, die durch die große oder mächtige Natur ausgelöst werden und durch welche das Ich seiner unangreifbaren Intelligibilität inne wird.»<sup>20</sup> Im Film konstituiert gerade die Vermitteltheit also mediale Formierung des Blicks den Eindruck des Erhabenen. In *EARTH* garantiert – mit anderen Worten – nicht die spezifische Masse an bewegten Tierleibern den Eindruck des Erhabenen, sondern zunächst das Weitwinkelobjektiv, das diese Aufnahme ermöglichte. Und hierin liegt die grundsätzlich anthropogene Kulturaneignung des Tieres zum Filmtier begründet. Denn der Mensch schreibt sich spezifisch ästhetisch und technisch in den Film, der Tiere zeigt ein: Gerade die aus Luftaufnahmen zusammengesetzten Massenszenarien performieren einen Blick, den nur der Mensch mit Hilfe der Technik einnehmen kann. Der Blick von oben auf die Herden und Schwärme bildet eine doppelte und

19 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Bd. X (hg. v. Wilhelm Weischedel), Frankfurt a. M. 1974, S. 184f.

20 Böhme, Hartmut: Das Steinerte. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des «Menschenfremdesten». In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 119–141; hier S. 120

in ihrem Effekt dialektische Ausformung der Erhabenheit aus. Einerseits wird die Wahrnehmung des Menschen überfordert und hierin Mensch gewissermaßen ehrfurchtsvoll verkleinert, andererseits ist es die gewählte Perspektive des Films im Cadre der Einstellung, die das wahrgenommene Erhabene herstellt und ausschließlich filmisch im Ausdruck menschlich technischer Kompetenz zu Stande kommen lässt. Hierin ist der Blick von oben für die Erscheinung der Aufnahme performativ wirksam in Bezug auf das Verhältnis zwischen gefilmtem Tier und gleichsam filmenden wie film-sehenden Menschen. Das Tier auf der Leinwand verfügt darin über leibhaftige Präsenz, was in seiner lebensanalogen Darstellung durch die Filmaufnahme begründet liegt, es hat aber kein Leben im Sinne des biologischen Systems, welches ihm (dem Filmtier) vorausging, sondern es lebt *«real»* im Imaginären des Zuschauers, das sich an die Aufnahme heftet und durch die Montage der Filmaufnahmen induziert wird.

Das leinwandliche Eigenleben des Filmtieres gegenüber dem biologischen Leben des afilmischen Tieres wird in *EARTH* insbesondere in den Aufnahmen in Superzeitlupe deutlich: Die filmophanische Präsenz des Tiers ist hierin gedehnt und verhilft dem Phantasma des Dokumentarfilms des Mehr-Sehens, welches bereits in der protokinematographischen Technik der Chronophotographie Muybridger Prägung und dessen bewegungsbildlicher Vergegenwärtigung beispielsweise im Zoopraxiskop in umgekehrter Richtung (d.h. durch Beschleunigung) zum Ausdruck kam. Ebenso wie in der Animation der Reihenphotographie von ehemals offenbart sich in den Superzeitlupen in *EARTH* ein Wahrnehmungsmodus, der ein genaueres und detaillierteres Sehen mit der Sinnlichkeit des Gesehenen verbindet. Die *«Gepardensequenz»*<sup>21</sup>, die neben der der jagenden Weißen Haie zu den in dieser Hinsicht eindrucklichsten Sequenzen des Films zählt, führt dieses beispielhaft vor Augen: Zunächst ist auf der Ebene des Signifikats ein Gepard (*Acinonyx jubatus*) zu sehen, der eine Thomson-Gazelle (*Eudorcas thomsoni*) reißt. Auf der Ebene des Signifikanten aber ist dieser Vorgang in der Zeitlupe so gestaltet, dass jede Muskelbewegung, jedes Stolpern und Zugreifen einen dramatischen Effekt erzielt (nach dem *cible*-Begriff von Christian Metz<sup>22</sup>) – die das Jäger-Beute-Verhältnis beinahe amourös umdeutet und die Tötung der Gazelle durch den Geparden wie einen Kuss erscheinen lässt. Im Sinne des enunziativen Ziels markiert die Zeitlupe hier einen evidenten Eingriff der Film-Technik in das vorgefundene Material. «Die Enunziation ist der semiologische Akt, durch den bestimmte Teile eines Textes uns diesen als Akt erscheinen lassen.»<sup>23</sup> – schreibt Metz einleitend und in definitiver Diktion und schließt seine Überlegungen ‚zu einigen Landschaften der Enunziation‘ mit der Feststellung, dass es keine *«neutralen Bilder und Töne»* im Film gäbe, womit er darstellt, dass potenziell jeder Aspekt des Films als Enunziat seine filmische Hervor-

21 Vgl. *EARTH*. TC 0:41:50–0:44:28.

22 Vgl. Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster 1997.

23 Ebd. S. 11.

bringung als Enunziation markiert, wenngleich er eine allgegenwärtige von einer bestimmten Enunziation unterscheidet.

Man spricht von den Enunziationsmarkierungen oft so, als handle es sich um Zeichen, die irgendetwas *enthüllen*. Gleichzeitig kontrastiert man eine sich zeigende Enunziation mit einer sich versteckenden. Doch in gewisser Weise läßt sie sich immer schon, und zwar zwangsläufig, weil der «Text» den Augen und Ohren dargeboten wird und weil er nie eine tatsächliche Illusion erzeugt, was hieße, die Textualität vergessen zu machen [Herv. i. O.].<sup>24</sup>

Mit dem Begriff der Darbietung impliziert Metz, ohne dass er dies sagt, die performative Eigenschaft jeder filmischen Signifikation, die die Aufführung audiovisueller Zeichen als Schritt vor das Zeigen und Erzählen von und durch Bilder und Töne setzt. Diese grundlegende Eigenschaft des Dispositivs Film (im Kino sowie jeder anderen Schauanordnung des Films) kann in der grundsätzlichen semiologischen Verfassung des Films abermals mit Metz gesprochen verortet werden. In *Der imaginäre Signifikant* heißt es entsprechend:

Das Charakteristische des Kinos besteht nicht im Imaginären, das das Kino eventuell darstellen kann, sondern darin, daß es von Anfang an imaginär *ist*, wodurch es sich als Signifikant konstituiert [...]. Das Imaginäre vereinigt in sich per definitionem eine gewisse Anwesenheit und eine gewisse Abwesenheit. Im Kino ist nicht nur das fiktionale Signifikat, falls es eines gibt, durch seine Abwesenheit anwesend, sondern zu allererst der Signifikant selbst [Herv. i. O.].<sup>25</sup>

Mit Blick auf die Gepardensequenz wird diese hiermit wie folgt beschreibbar: Die filmische Manipulation von Zeit macht Bewegungen erfahrbar, die mit dem bloßen Auge so nicht nachzuvollziehen wären. Was die Wahrnehmung des Tieres im Film also begründet, ist seine filmisch sinnliche Erfahrung und nicht das pro- oder afilmische Ereignis selbst. Der Film nimmt hier eine Sehend-Machen Funktion wahr; Film ist die Technik der menschlichen Kultur, die dem Zuschauer die kulturelle Verfügbarkeit der Bilder vorführt. Der Mensch versichert sich hier qua filmischer Kulturtechnik seiner Intelligibilität, indem er die Natur zur filmischen Landschaft transformiert,<sup>26</sup> deren tierische Bewohner das spektakulär charismatische Personal dieser Anordnung bilden. Diese filmische Setzung eines bewegten Denkmals wird hier als Monumentalisierung bezeichnet, der durch die filmische Aufzeichnung eine Selbstversicherung der Intelligibilität zukommt, worin sich das Erhabene als dialektischer Vollzug filmischer Ästhetik übersetzt. Die Tatsache, dass das filmisch Gesehene also mithin nicht nur seine reale Herkunft – die profilmische Wirklichkeit – sondern auch und vor allem seine filmische Abkunft – seine konkrete audio-

24 Ebd. S. 149.

25 Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster 2000, S. 45f.

26 Vgl. Balázs 2001, S. 66ff.

visuelle Erscheinung auf der Leinwand – darstellt, konstituiert dabei den imaginären Signifikanten des Films. Denn der Film geht nicht nur in seinen Bildern und Tönen auf, sondern koexistiert mit den Vorstellungsbildern, die seine Bilder und Töne evozieren. Auf dieser Ebene oszilliert der Film ebenso in einem Spannungsverhältnis zwischen der Gegenwart des filmischen Eindrucks, der Vergangenheit des profilmischen Ereignisses, welches in der afilmischen Wirklichkeit ruht, und der Zukunft, in der das Gesehene noch einmal gesehen werden kann, weil es in der materiellen Natur des Films begründet liegt, dass seine Auf- und Vorführung nicht einmalig ist und bleibt und sich in verschiedenen Distributionsanordnungen verlängern kann. Die Gegenwart des filmischen Eindrucks bezeichnet dabei das Sehen und Hören der Sequenz in Superzeitlupe, eingeleitet durch einen assoziativ beschreibenden Kommentar und begleitet durch pathetische Off-Musik, wobei sich hierin die Sinnlichkeit des Films als Erleben der Bilder und Töne darstellt. Die ‹Vergangenheit des profilmischen Ereignisses, welches in der afilmischen Wirklichkeit ruht›, trägt der Realität Rechnung, dass ein Gepard eine Thomson-Gazelle hat reißen müssen und der Realität, dass während dieses Vorgangs eine Filmkamera zur Aufzeichnung dessen in derselben Wirklichkeit anwesend war, um das filmische Ereignis zu konstituieren. Wohingegen der Aspekt der Zukunft die Wiederholbarkeit der Gegenwart des filmischen Eindrucks durch die befristete Präsenz des Films im Kinoprogramm, ggf. die Ausstrahlung im Fernsehen, die Auswertung auf dem Heimkino-Markt durch das Herstellen von DVD- und/oder Blue Ray-Fassungen und schließlich das Eingehen des Films in Filmarchive und eventuelle Wiederaufführungen durch kuratierte Filmprogramme etwa als Retrospektive bezeichnet. In diesem Sinne bildet EARTH selbst ein Archiv.

Indem sich das Archiv das Wissen, das man zu seinem Sujet entfaltet, einverleibt, wird das Archiv größer, geht schwanger, gewinnt es an *autoritas*. Im gleichen Zug verliert es jedoch die absolute und meta-textuelle Autorität, auf die es Anspruch erheben könnte. Man wird es niemals restlos objektivieren können. Der Archivar produziert Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals abgeschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet.<sup>27</sup>

In diesem Sinne archiviert der dokumentarische Tierfilm in der Geste der Monumentalisierung nicht das Tier, sondern seine filmische Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit – mit Werner Herzogs CAVE OF FORGOTTEN DREAMS im Blick – stellt sich EARTH als der verlebendigte Traum vom echten Tier in der Höhle des Kinos dar. In dieser Form des verlebendigten Traums partizipiert der Film als zukünftiges Archiv ebenfalls an der Konstruktion des Erhabenen. Denn Mensch setzt sich so über die Zeit des profilmisch biologischen Tiers hinweg, indem er das Filmtier in eine wiederholbare Verlebendigung qua Vergegenwärtigung der Filmaufnahme

27 Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben, eine Freudsche Impression*. Berlin 1997, S. 123.





8–9 Balzende Paradiesvögel

rückt und hierin eine symbolische Ordnung hervorruft, in der der Mensch als filmfähiges Wesen sich raumzeitlich über das Tier erhebt.

EARTH verleiht seinen tierischen Figuren darüber hinaus eine spezifische Semantik, die die Erzählepisoden grundiert und durch eine Anthropomorphisierung der Tiere hergestellt wird. Im Film lässt sich dies beispielsweise in der ‹Paradiesvogel-Sequenz beobachten›.<sup>28</sup> Der Film führt in diesen Themenkreis ein, indem er die ganzjährige Verfügbarkeit von Nahrung in den Tropen betont und die in Aufnahmen verschiedener Paradiesvögel vergegenwärtigte Pracht des Balzgefieders gewissermaßen als einen evolutionären Luxus darstellt, den sich die Avifauna der Tropen (zumindest auf Neuguinea) leisten kann. Unter den entsprechenden Arten fokussiert der Film sodann zunächst ein als ‹Sechsfedriger Paradiesvogel› (in der englischsprachigen Version ‹Six-Plume-Bird-of-Paradise›) bezeichnetes Tier, wobei es sich bei der Artbezeichnung um ein *Nomen dubium* des Kommentars handelt – dem Ansehen nach zeigt der Film einen Blaunacken-Strahlenparadiesvogel (*Parotia lawesi*, in englisch: Lawes's Parotia) – und anschließend einen Kragenparadiesvogel jeweils bei der Balz (Abb. 8–9). Zu Ersterem heißt es betreffend der Vorbereitung des Balzplatzes empathisch, ‹er sei von Hausarbeit geradezu besessen und alles müsse blitzblank sein›. Der anschließende Balztanz wird als ‹virtuoser Auftritt› bezeichnet, bei dem aber leider keiner zugesehen habe. Im Ton ähnlich wird auch die – in den Worten des Kommentars – ‹Show› des Kragenparadiesvogels dargestellt. Neben dem Männchen ist hier auch ein Weibchen zu sehen, das aber wieder wegfliegt, aus dem Off heißt es, dass es schon irgendwie ernüchternd sei, wenn man sein bestes gegeben habe und dies nicht reiche. Abgesehen von der offensiven Semantisierung durch den Kommentar, in dem das tierische Verhalten in ein menschliches Bezugsfeld gesetzt und die Balz der Tiere dem Flirt der Menschen angenähert wird, fallen im audiovisuellen Gesamteindruck weitere Techniken der Anthropomorphisierung auf. So fügt sich in Klangteppich der Off-Musik eine Tonspur ein, die die Bewegungen der Vögel abstrakt nachvollzieht und in ein Mickeymousing überführt, wiewohl schon alltagssprachlich die Bezeichnung für die Bewegung in der Balz als Tanz eine anthropomorphisierende Umdeutung widerfährt, die Film einerseits ihren visuellen

28 Vgl. EARTH. TC 0:30:55–0:32:50.

Ausdruck findet und in Bühnenmetaphorik des Kommentars pointiert wird. Der Film zeigt hierin also natürliches Verhalten, welches potentiell auch ohne Kommentar und Off-Musik bereits in einer anthropomorphisierten Weltbezüglichkeit des Zuschauers rezipiert wird. Die ‹anthropomorphe Welt› ist dabei ein wesentlicher Bezugspunkt in Balázs Überlegungen zum Film, er schreibt:

Alles was der Mensch sieht, hat eine Physiognomie. Sie ist eine unabwendbare Form unseres Empfindens. So wie wir nicht imstande sind, außerhalb von Raum und Zeit Dinge zu erfühlen, können wir sie auch nicht ohne Physiognomie erblicken. Jede Gestalt übt auf uns eine (uns zumeist unbewußt bleibende) emotionelle Wirkung aus, [...] weil sie uns, wie entfernt auch immer, an eine menschliche oder animalische Physiognomie erinnert. [...] Diese anthropomorphe Welt ist das einzig mögliche Thema der Kunst, und die Stimme des Dichters oder der Stift des Malers erwecken nur die *vermenschlichte Wirklichkeit* zum Leben. Nun, der Film vermag diese anthropomorphe Physiognomie aus jedem Objekt herauszuholen, und es ist eine der Forderungen der Filmkunst, daß kein Quadratmillimeter des Filmquadrats neutral bleibe, daß jedes Teilchen ausdrucksvoll sei, also zur Physiognomie zur Geste erweckt werde [Herv. i. O.].<sup>29</sup>

Balázs' Ausführungen sind hier in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Einerseits bezeichnet die Kategorie der Physiognomie eine Bedeutungsebene, die zwar eine gestaltliche Beschaffenheit indiziert, also einer sinnlichen Erfahrung zugänglich ist, als deren Modus die Anthropomorphisierung beschrieben wird, andererseits jedoch unbemerkt bleibt. Die Anthropomorphisierung erfolgt aus einer mentalen Leistung, die mit den Worten ‹an etwas erinnern› umschrieben wird. Damit zeigt Balázs auf, dass der Zugang des Menschen zur Welt notwendig anthropologisch ist – Mensch sich also nicht hinter sein Mensch-Sein zurückziehen kann. Wenn die anthropomorphe Welt als das einzig mögliche Thema der Kunst ist, scheint jedes ‹sich zur Welt verhalten› – denn die Kunst ist nichts anderes als eine Haltung zur Welt – von vornherein anthropomorph, da die Haltung um Gestalt zu erhalten in Darstellung überführt werden muss. Dies bedeutet für die balztanzenden Paradiesvögel, dass diese zwar nicht tanzen, wie der Mensch Walzer, Foxtrott oder Pogo tanzt, ihre Bewegungen durch den Menschen aber als Tanz wahrgenommen werden. Der filmischen und besonders der dokumentarfilmischen Darstellung dessen kommt nun etwas Besonderes hinzu: Bei Balázs erfährt die anthropomorphe Physiognomie in ihrer Konfrontation mit dem Film einen Bedeutungswechsel. Beschreibt der Term am Anfang des Zitats einen konstativen Zustand, der für das menschliche Empfinden unabwendbar ist, wird die anthropomorphe Physiognomie im Film zu demjenigen, das der Film aus jedem Objekt herausholen kann. Darin werde jedes Teilchen des Films zur Physiognomie, zur Geste, worin Balázs – ohne es zu meinen – die performative Qualität jedes filmischen Ausdrucks beschreibt.

Und eben dieser filmischen Geste, die der filmischen Signifikation aus einem anderen theoretischen Kontext vergleichbar ist, bilden das den Paradiesvogel rahmende Gestrüch Subkadrirungen aus und lassen die Welt, die der Film ebenso sehr filmt wie er ihr selbst als menschliche Kulturtechnik entstammt, zur Bühne werden.

«Auf der Leinwand gibt es keine Bühne, die Bühne ist die Welt selbst, die Welt in Bewegung... selbst im Spielfilm, selbst als eine im Studio nachgebaute, wie der Slapstick zeigt, der die ‹reale› Welt zerlegt – Lokomotiven, Automobile und Häuser inbegriffen!» – schreibt so auch François Niney und verbindet diesen Befund an die Erfindung der Montage, der ebenso folgt, dass ‹jede Einstellung von nun an subjektiv sei, partiell und parteiisch insofern, als sie einen Ausschnitt und einen interessegeleiteten Blick enthülle. Filmen sei nicht mehr, nur etwas sichtbar zu machen, es bedeute vielmehr, den Blick zu lenken und in Szene zu setzen›. Aus diesen – seinen Worten nach: entscheidenden Konsequenzen für das, was seitdem den Film ausmacht, leitet er folgende Forderung ab:

Man muss begreifen, dass die Institutionalisierung des Kinematographen als Filmkunst sich dank dieser doppelten, von der Montage ausgelösten Verlagerung vollzieht:

- a) zum einen eine aktualisierende Verlagerung (Wirklichkeitseffekt), herbeigeführt durch die Dokumentarisierung der Filmaufnahme – und dies selbst im Spielfilm;
- b) zum zweiten eine Verlagerung ins Imaginäre (Verknüpfung von Wahrnehmung quer durch Raum und Zeit) durch die ‹Subjektivierung› der Einstellung und dies selbst im Dokumentarfilm.

Eben diesen Chiasmus ‹real/imaginär› bündelt der Ausdruck ‹einen Film realisieren›: Einerseits wird materialisiert, was man sich vorstellt, andererseits wird die materielle Welt in Bilder transformiert.<sup>30</sup>

In eben jenem Spannungsverhältnis zwischen real und imaginär steht das Tier im Dokumentarfilm, welches das Erhabene als Wahrnehmungsweise dokumentarischer Filmtiere konstituiert. Die Dokumentarisierung der Filmaufnahme bezeugt dabei nicht so sehr das individuell aufgenommene Tier und seine Existenz in der profilmischen Wirklichkeit – die Dokumentarisierung der Aufnahme bezeugt zu allererst ein filmendes Subjekt, das sich nicht geringfügig auch manifest in der gewählten Perspektive der Einstellung über das Gezeigte erhoben hat. Und dies nicht nur einmalig – wie dies die Pose des unbewegten Bildes darstellt, sondern mehrmals zeitlich und örtlich teils weit von einander entfernt und selbst in Bewegung. Hierin ist bereits der zweite Aspekt angedeutet, denn die Verlagerung ins Imaginäre knüpft sich an das Dispositiv des Films – das Sehen von bewegten Bildern ungleichörtlich und ungleichzeitig ihrer Aufnahme<sup>31</sup> –, in dem das Tier in seiner

30 Niney 2012. S. 116f.

31 Vgl. Metz 2000. S. 44ff.; sowie Koch, Gertrud: Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik. In: Dies./Voss, Christiane (Hg.): ...kraft der Illusion. München 2006, S. 53–69; hier S. 59ff.

Transformation zum Filmtier zwischen der Realität existierender Tiere und der Vorstellung, die sie auslösen, eine eigene filmische Präsenz erhalten, die in EARTH als Erhabenheit nicht des Tieres sondern des Films über dem Tier zum Ausdruck kommt. Wenn nun hierin in der Monumentalisierung der erinnerungspolitische Aspekt des Monuments mit einbezogen wird; und wenn die Anthropomorphisierung als Generator der Affekte des den Film im phänomenologischen Sinne wahrnehmenden Zuschauers gelten kann, kommt EARTH der konservatorische Aspekt einer schützenswerten Natur hinzu. EARTH erzählt die Geschichte einer Natur, wie sie einmal gewesen sein wird. Bezeichnenderweise liegt in dieser Projektion aber die wesentliche phantasmatische Qualität von Filmen dieser Art begründet. Der naive Umgang mit Dokumentarfilmen sei die beste Art Märchen zu erzählen, sagt Alexander Kluge und beschreibt in seinem Axiom der drei Kameras (Kamera im technischen Sinne, Kamera im Kopf des Filmemachers und Kamera im Sinne eines Gattungskopfes des Dokumentarfilms) den Dokumentarfilm als aus drei zum Teil gegenläufigen Schematismen montierten Tatsachenzusammenhang.<sup>32</sup> Gleichzeitig ist Kluge zufolge aber

[d]er Wunsch ist [...] gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden. Die Wünsche haben nicht weniger Real-Charakter als die Tatsachen. Sie haben ihre Hauptwurzel in der Tatsache, daß die gesamte libidinöse Erfahrung in der Kinderzeit an Personen, den Urobjekten, erlernt wird. Es ist der Wunsch, diese persönlichen Beziehungen in Form der Spielhandlung wiederzuerkennen, die Welt in menschliche Beziehung zu zerlegen. Die Utopie davon ist realistisch.<sup>33</sup>

Und in diesem Sinne erzählen die filmischen Vergegenwärtigungen von Natur und Tieren im dokumentarisierenden Modus immer wieder neu die Realität der Fiktion einer Vorstellung von Natur und Tieren. Es ist dabei gewinnbringend zum Abschluss die Programmatik von Earth als Film, der Tiere und Natur spektakularisiert und in Formen der Anthropomorphisierung und Monumentalisierung als filmische Erscheinung performativ zu Geltung bringt mit den Filmen Herzogs querzulesen. Im eingangs zitierten Anfang von GRIZZLY MAN war von ‚der unsichtbaren Grenze‘ die Rede, die der Filmemacher und Umweltschützer Timothy Treadwell überschritt. Zu sehen, ist an dieser Stelle wie sich Treadwells Hand aus dem sechsten *hors-champ*, das zugleich der *hors-cadre*<sup>34</sup> ist, auf ein gefilmtes Bä-

32 Vgl. Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sog. »Filmische«. In: Ders.: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M. 1975, S. 201–209, hier S. 202.

33 Ebd. S. 204.

34 Das *hors-champ* bezeichnet im Gefolge Noël Burchs das diegetische Off-Screen-Feld, welches in sechs Segmente zerfällt: 1–4 ober- und unterhalb sowie rechts und links des Cadres, 5 hinter Sichtbegrenzungen im Bild, 6 hinter der Kamera, gewissermaßen vor dem Bild; vgl. Burch, Noël: *Une praxis du cinéma*. Neuausgabe, Paris, 1986, S. 39 ff; zu beachten, ist das Burch die Zählung umstellt und dasjenige *hors-champ*, das gemeinhin als das sechste gilt (das hinter der Kamera) hier als das fünfte zählt; *hors-cadre* bezeichnet demgegenüber die Wirklichkeit der nicht sichtbaren Dreharbeiten; vgl. Adachi-Rabe, Kayo: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*.

renjungen zubewegt. Die Grenze ist hier einerseits als jene zwischen Mensch und Tier aufzufassen, andererseits aber als die Grenze zwischen der filmischen Welt und Zuschauer also als der imaginäre Signifikant des Films selbst auf der Ebene der Semiotologie sowie die Grenze zwischen dem afilmischen Erleben, denn die Hand zielt auf die unmittelbare Berührung, die dem Film versagt bleibt und dem filmophanischen Erleben, dass die Berührung in einen diegetischen Vorgang im Dokumentarfilm übersetzt. Diese unsichtbare Grenze spielt auch in *EARTH* eine entscheidende Rolle, der nur kraft dieser Grenze zu seinem filmischen Ausdruck kommen kann. Blickt man aus der Perspektive der Archivlogik des Films auf *EARTH* und die Filme Herzogs, wird die besagte Grenze angesichts von *CAVE OF FORGOTTEN DREAMS* als ein Archiv der vergessenen Träume also ein nicht mehr von der Zukunft her geöffnetes Archivs offenkundig. In *ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD*, in dem Tiere einerseits als Bewohner der Antarktis und Objekte der Forschung der dort lebenden Wissenschaftler andererseits als Reflexionsinstanzen des filmischen Diskurses auftreten, versetzt sich Herzog filmisch und gleichsam die Zuschauer in die Perspektive außerirdischer Archäologen, die Jahrtausende nach dem Aussterben der Menschheit einen von Menschen angelegten Eistunnel erkunden, und äußert angesichts eines gefrorenen Störs: »Und dann entdecken sie dies: Einen gefrorenen Stör, den wir Menschen dort gelassen haben als Erinnerung an unsere Präsenz auf diesem Planeten.«<sup>35</sup> Der gefrorene Stör – das tote Tier wird zum Zeugnis des Menschen selbst und es ist gleichermaßen diese an sich selbst erinnernde Funktion, die der Mensch im gefilmten Tier des Dokumentarfilms entdeckt. Ebenso wie die Eis-Mumie (der Veränderung) des Störs in *ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD* eine Erinnerung des Menschen an sich selbst darstellt, fungieren die Aufnahmen von Tieren in *EARTH* also die Filmtiere als figurative Strategien menschlicher Selbstvergewisserung in der Domäne des Dokumentarfilms. Und zum Dokumentarfilm gehört hierin, dass dieser die Echtheit des Tieres vor der Linse für die phantasmatische Wirksamkeit (hier in einer Ausgestaltung einer Erhabenheit) des Tieres auf der Leinwand (welches das einzig filmende Tier, den Menschen als erhaben über die anderen Tiere) in Geltung bringt.

Münster 2005, S. 96ff. und S. 143ff.). Zur Verdeutlichung: Im Spielfilm verlängert sich die Welt über den Cadre hinaus und endet nicht in der Bemessung des Bildes ins *hors-champ*, wohingegen sich die die fiktionale Welt aufzeichnende Kamera (die Scheinwerfer, die Richtmikrophone etc.) im *hors-cadre* befindet. Der Dokumentarfilm evoziert häufig (nicht immer) den Eindruck *hors-champ* und *hors-cadre* seien deckungsgleich, was auch in der Rede von der Diegetisierung der filmenden Kamera zum Ausdruck kommt.

35 Werner Herzog (Off-Kommentar) in: *ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD* (deutschsprachige Synchronversion). TC 1:22:55–1:23:07 (Bild/Ton-Träger: DVD, *Begegnungen am Ende der Welt*. Zwei-Disc-Edition. Polyband Medien. Deutschland 2010).

## Literatur

- Adachi-Rabe, Kayo: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster 2005.
- Balázs, Bela: *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1961.
- *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M., 2001 [orig. 1924].
- Böhme, Hartmut: Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des «Menschenfremdesten». In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 119–141.
- Bousé, Derek: *Wildlife Films*. Philadelphia 2000.
- Burch, Noël: *Une praxis du cinéma*. Neuausgabe, Paris 1986 [orig. 1969].
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben, eine Freudsche Impression*. Berlin 1997.
- Hartmann, Britta: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg 2009.
- Hediger, Vinzenz: «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.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Werk-ausgabe Bd. X (hg. v. Wilhelm Weischedel), Frankfurt a. M., 1974 [orig. 1790].
- Kessler, Frank: Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage AV*. 06,2, 1997, S. 132–139.
- Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sog. »Filmische«. In: Ders.: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M. 1975, S. 201–209.
- Koch, Gertrud: Filmische Welten – Zur Welt-haltigkeit filmischer Projektionen. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2003, S. 162–175.
- Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik«. In: Dies./Voss, Christiane (Hg.): *...kraft der Illusion*. München 2006, S. 53–69
- Metz, Christian: Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Ders.: *Semiotologie des Films* (hg. und übers. v. Renate Koch). München 1972 [frz. 1968], S. 151–198
- *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster 1997 [frz. 1991].
- *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster, 2000 [frz. 1977].
- Möhring, Maren/ Perinelli, Massimo/ Stieglitz, Olaf: Tierfilme und Filmtiere. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Wien, Köln, Weimar, 2009, S. 3–10.
- Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen* (hg. und übers. v. Heinz-B. Heller und Matthias Steinle). Marburg, 2012 [frz. 2009].
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien, 1990 [frz. 1984], S. 125–146.
- *De la fiction*. Brüssel, 2000.
- Schaeffer, Jean Marie: Du texte au genre. Notes sur la problématique générique. In: Genette, Gérard et al. (Hg.): *Théorie des genres*. Paris, 1986, S. 179–205.
- Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*. München, 2001.
- Souriau, Etienne: Das filmische Universum und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage AV*. 06,2, 1997 [frz. 1951], S. 140–157.

## Bildtonträger

- Begegnungen am Ende der Welt* (DVD), Zwei-Disc-Edition. Polyband Medien, D 2010.
- Grizzly Man. Eine Dokumentation von Werner Herzog* (DVD), Lionsgate Films, Universum Film, D 2009.
- Unsere Erde* (DVD), Universum Film, D 2008.

## Filmtitel und Fernsehproduktionen

- AFRICAN CATS (IM REICH DER RAUBKATZEN), R: Alastair Fothergill, Keith Scholey, USA 2011
- ANIMALS ARE BEAUTIFUL PEOPLE (DIE LUSTIGE WELT DER TIERE), R: Jaymie Uys, ZA 1974
- BEARS (BÄREN), R.. Alastair Fothergill, Keith Scholey, USA 2014
- THE BLUE PLANET (UNSER BLAUER PLANET), BBC, GB 2001

- CAVE OF FORGOTTEN DREAMS (DIE HÖHLE DER VERGESSENEN TRÄUME), F/CAN/USA/GB/D 2010
- CHIMPANZEE (SCHIMPANSEN), R: Alastair Fothergill, Mark Linfield, USA 2012
- DARWIN'S NIGHTMARE (DARWIN'S ALP-TRAUM), R: Hubert Sauper, A/B/F/D 2004
- DEEP BLUE, R: Andy Byatt, Alastair Fothergill, GB/D 2003
- EARTH (UNSERE ERDE), R: Alastair Fothergill, GB/USA/D 2007
- ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD (BE-  
GEGNUNGEN AM ENDE DER WELT), R: Werner Herzog, CAN/USA/D 2007
- GRIZZLY MAN, R: Werner Herzog, USA 2005
- DAS GRÜNE WUNDER. UNSER WALD, R: Jan Haft, D 2012
- HOME, R: Yann Arthus-Bertrand, I 2009
- LIFE (LIFE – DAS WUNDER LEBEN), BBC, GB 2009
- THE LIVING DESERT (DIE WÜSTE LEBT), R: James Algar, USA 1953
- LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR (DIE REISE DER PINGUINE), R: Luc Jacquet, F 2005
- DE NIEUWE WILDERNIS, R: Ruben Smit, Mark Verkerk, NL 2013
- OCÉANS (UNSERE OZEANE), R: Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, F/CH/E 2009
- ONE LIFE (UNSER LEBEN), R: Michael Gunton, Martha Holmes, GB 2011
- OUR PLANET EARTH (PLANET ERDE), BBC, GB 2006
- RUSSLAND. IM REICH DER TIGER, BÄREN UND VULKANE, R: Uwe Anders et al., D 2011
- SERENGETI, R: Reinhard Radke, D 2011
- SERENGETI DARF NICHT STERBEN, R: Bernhard und Michael Grzimek, BRD 1959
- AN UNCONVENIENT TRUTH (EINE UNBEQUEME WAHRHEIT), R: Davis Guggenheim, USA 2006
- WILDES RUSSLAND, NDR, WDR, D 2009
- WILDES DEUTSCHLAND, ARD, D 2011–2012