

SCHNELL NOCH EINEN FILM VOR DEM AUSSTERBEN DIE ZEITLICHE KONFIGURATION VON EVIDENZ IN TIERFILMEN

THE FUTURE IS WILD ist der Titel einer Miniserie aus dem Jahr 2001, die in drei einstündigen Episoden darlegt, wie die Welt der Tiere in 5 bzw. 100 und 200 Millionen Jahren aussehen wird. Produziert von der Firma Icestorm für die BBC und eine Reihe weiterer ko-produzierender Fernsehstationen, darunter die ARD und Discovery Channel aus den USA, verbindet THE FUTURE IS WILD digital generierte Bilder mit Archivmaterial aus Tier- und Wissenschaftsfilmen. Namhafte Evolutionsbiologen treten als Experten vor die Kamera und erläutern, wie sich die Morphologie der Kreaturen, die in den animierten Segmenten zu sehen sind, aus den bekannten wissenschaftlichen Daten über die geologische Entwicklung der Erdoberfläche und die zu erwartenden Anpassungsleistungen der verschiedenen Tierarten an die sich verändernden Umgebungen extrapolieren lässt. THE FUTURE IS WILD setzt eine Reihe von Tierfilm-Produktionen der BBC fort, die mit WALKING WITH DINOSAURS 1998 begann: Filmen, deren Protagonisten Tiere sind, die sich in der freien Wildbahn nicht mehr (oder im Fall von THE FUTURE IS WILD noch nicht) beobachten lassen und deshalb mit dem Computer hergestellt, oder genauer: im Computer generiert werden müssen (die Abkürzung für digitale Bildanteile oder Bilder in Unterhaltungsformaten lautet CGI, für »computer generated imagery«). THE FUTURE IS WILD stellt das Konzept von WALKING WITH DINOSAURS auf den Kopf. WALKING WITH DINOSAURS behandelte das Fossil als sicht- und lesbare Spur prähistorischen Tierlebens und rekonstruierte ausgehend von einer paläontologischen Interpretation dieser Spur vermittels CGI-Episoden aus dem Leben der Dinosaurier. THE FUTURE IS WILD benutzt die digitale Bildtechnologie zur Sichtbarmachung von Tierarten, die – weit davon entfernt, ausgestorben zu sein – sich noch nicht einmal herausgebildet haben. Vom Aussterben einer machtvollen Tierart handelt aber auch THE FUTURE IS WILD: Die Serie beruht auf der Annahme, dass der Mensch in fünf Millionen Jahren verschwunden sein wird (wie überhaupt die Überlebenschancen der Säugetiere von den im Film vertretenen Experten pessimistisch veranschlagt werden).

Indem die Serie den traditionellen Adressaten der Sichtbarkeit von Tieren im Film, den Menschen, als unwiederbringlich unsichtbaren Abwesenden behandelt, markiert *THE FUTURE IS WILD* einen Einschnitt in der Entwicklung des Tierfilms. Tierfilme, wie grafische und bildliche Darstellungen von Tieren im Zeitalter der Massenproduktion und -zirkulation von technisch reproduzierten Bildern überhaupt, weisen jeweils eine bestimmte zeitliche Konfiguration auf. Johannes Fabian hat am Beispiel der Ethnografie nachgewiesen, dass die Ethnologie, um ihren Gegenstand zu konstituieren, diesen als »zeitlich Anderes« voraussetzt: »Wilde« Ethnien werden wahrgenommen als Bewohner eines Zeitraumes, der von dem des Beobachters abgetrennt ist (Fabian 2002). Wie ich im Folgenden darlegen möchte, gilt das in ähnlicher Weise auch für den Tierfilm, und in ähnlicher Weise wie in der Ethnologie unterliegt die Konstitution des Gegenstandes und die Konfiguration des zeitlichen Horizonts der Beobachtung einem historischen Wandel. Tatsächlich lässt sich sagen, dass im bisherigen Verlauf der Geschichte des Tierfilms und der technikgestützten Sichtbarmachung von Tieren zwei hauptsächlich zeitliche Konfigurationen der Beobachtung vorherrschend waren: eine, die man als tierschützerisch-bewahrend (nach dem englischen »conservationist«) und eine, die man als ökologisch (»ecologist«) bezeichnen könnte. Die tierschützerisch-bewahrende Zeitlichkeit übernahm der Tierfilm im wesentlichen von der populären Tiermalerei des 19. Jahrhunderts, zu deren bedeutendsten Vertretern der Engländer Edwin Landseer und die Französin Rosa Bonheur zählten; die ökologische leitet sich her aus einer bestimmten Tendenz des Naturschutzes, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals artikuliert und in den Tierfilmen der fünfziger und sechziger Jahre dominant wird. Die tierschützerisch-bewahrende Konfiguration dient dem Ziel, ein möglichst umfassendes visuelles Inventar aller lebenden Tierarten zu schaffen, insbesondere aber solcher, die vom Aussterben bedroht sind, damit künftige Generationen von Menschen, die ihrerseits vom Aussterben nicht bedroht sind, ein Archiv des Tierlebens vorfinden können. Die ökologische Konfiguration suggeriert ein a-historisch-harmonisches Gleichgewicht des Tierlebens, das sich von der historischen Dynamik der Menschheitsentwicklung grundlegend unterscheidet und von der Intervention des Menschen bedroht ist. Spätestens mit einer Produktion wie *THE FUTURE IS WILD* kommt zu der tierschützerisch-bewahrenden und zur ökologischen Konfiguration eine dritte zeitliche Konfiguration hinzu: die evolutionäre. Die evolutionäre Zeitlichkeit lässt sich unter anderem auf die Popularisierung neuerer Positionen der Evolutionstheorie zurückführen, wie sie von Biowissenschaftlern wie Ernst Mayr und Stephen Jay Gould seit der Mitte des letzten Jahrhunderts entwickelt wurden. Unter dem Gesichtspunkt der evolutionären Zeitlichkeit stellen Tier-

filme alles Leben, auch dasjenige der Gattung Mensch, als radikal historisch dar: Keine Spezies, die nicht den Gesetzen der Evolution unterworfen wäre und der nicht das Schicksal der Anpassung an sich verändernde Lebensumstände und schließlich auch des Aussterbens bevorstünde.

Wie diese kleine vorgreifende Typologie schon nahe legt, geht der Umbruch von der tierschützerisch-bewahrenden zur ökologischen und schließlich zur evolutionären Zeitlichkeit jeweils einher mit einer grundlegenden Reorganisation der Beobachterposition. Diese Rekonfiguration hat bestimmte politische Implikationen, die ich in der Schlussbemerkung dieses Beitrags kurz ansprechen möchte. Zunächst möchte ich aber ausgehend von einer Analyse von *THE FUTURE IS WILD* die drei Typen der zeitlichen Konfiguration der Sichtbarkeit von Tieren genauer darlegen.

»This is not a science-fiction«: Der Tierfilm als populärwissenschaftlicher Blockbuster

THE FUTURE IS WILD gibt eine Antwort auf die Frage, was nach ›uns‹ kommt, nach der Menschheit. Gleichwohl versteht sich die Serie nicht als Science-Fiction (»dies ist kein Science-Fiction-Film«, insistiert die Sprecherstimme am Ende der dritten Episode). Vielmehr basiert ihre Vision der postapokalyptischen Welt der Tiere auf einschlägigen wissenschaftlichen Grundlagen. Für jede der Kreaturen, die nach Auskunft der Serie die Welt in Zukunft bevölkern werden, bürgt ein ausgewiesener Fachwissenschaftler, wobei festzustellen ist, dass die teilnehmenden Spezialisten dazu neigen, die Spezies, der ihr hauptsächliches Forschungsinteresse gilt, im evolutionären Überlebenskampf zu favorisieren. Die Wissenschaftler wurden von den Produzenten eingeladen, auf der Grundlage wissenschaftlicher Prinzipien ihre Einbildungskraft spielen zu lassen (»to combine scientific principles with inspired imagination«). Den Ausgangspunkt bilden jeweils Voraussagen von Geologen über anstehende tektonische Verschiebungen und deren Konsequenzen für Klima und Lebensbedingungen von Tieren. Die Darstellung der künftigen Tierarten resultiert demnach aus der Extrapolation evolutionsbiologischer Entwicklungen in der Zukunft unter Berücksichtigung ihrer geologischen Rahmenbedingungen. Charles Darwin gründete seine Beobachtungen zur Entwicklungsgeschichte der Tierarten auf eine eingehende Lektüre des Urtexts der modernen Geologie, Charles Lyells »Principles of Geology«, publiziert in drei Bänden zwischen 1830 und 1833.⁴¹ So gesehen lässt sich *THE FUTURE IS WILD* auch als Sequel zu Darwins »The Origin of Species« von 1859 verstehen.

In fünf Millionen Jahren herrscht eine neue Eiszeit. Die Meerenge von Gibraltar ist geschlossen. Das Mittelmeer ist ausgetrocknet und stellt nunmehr eine gewaltige Salzwüste dar. In dieser feindseligen Umgebung überleben nur Vögel, Reptilien und sich schnell reproduzierende Säugetiere wie Nager. In 100 Millionen Jahren ist die Oberfläche des Planeten weit gehend mit Wasser bedeckt. Eine Phase der Erderwärmung hat zum Abschmelzen der Eiskappen an den Polen geführt. An vielen Orten ist das Wasser nicht tief; auf den ersten Blick gewinnt man den Eindruck eines Südsee-Paradieses. »These warm shallow waters may look like paradise,« warnt uns die Sprecherstimme, »but they are not. They are a brutal evolutionary battleground«. Etwas gemütlicher geht es auf dem Land zu. Gras fressende Riesenschildkröten und amphibische Tintenfische machen sich ufernahe Weidegründe streitig. In 200 Millionen Jahren erholt sich die Erde von einem »event called mass extinction«: Ein Asteriod hat die Bahn des Planeten gekreuzt und zu einem Massensterben geführt, ein Vorfall nach dem Vorbild der Katastrophe, die das Ende der Dinosaurier besiegelt haben soll. Ähnlich wie einer früheren Episode der Evolutionsgeschichte haben alle Tierarten, die nun die Erdoberfläche bevölkern, Vorfahren, die aus dem Meer kamen. Die avanciertesten Lebensformen sind nun die sogenannten »Fische«, eine raffinierte Form des fliegenden Fisches; ferner Termiten, die ihre Wohntürme zu Gewächshäusern umgestaltet haben und so in der Wüste überleben können, sowie Land bewohnende Riesentintenfische, deren eine Gattung tonenschwer ist und durch die Wälder streift, während eine noch intelligentere Variante in den Baumkronen haust und sich wie einst bestimmte Affenarten an den langen Armen von Baum zu Baum schwingen. Aus diesen baumbewohnenden Tintenfischen, so spekuliert die Sprecherstimme am Ende der letzten Episode, könnte sich die nächste Zivilisation und die nächste Hochkultur entwickeln. Natürlich ist das alles Spekulation, fügt die Sprecherstimme an. Kein Zweifel aber besteht daran, dass »evolution could create creatures just as, if not more, fantastic«: Der Evolutionsprozess als kreativ seine Fantasie spielen lassender Statthalter des obsolet gewordenen Schöpfungsgottes.

Dem Genre nach ist *THE FUTURE IS WILD* ein populärwissenschaftlicher Tierfilm (»popular science« und »natural history« lauten die englischen Gattungsbezeichnungen). Wir sehen Tiere in ihren natürlichen Lebensräumen und erfahren alles über ihr Ernährungs- und Reproduktionsverhalten: Das macht die drei Episoden der Mini-Serie zu Tierfilmen. Ferner vermitteln die Filme anhand der Darstellung zukünftiger Lebensformen in anschaulicher Weise Grundwissen in Biologie. So lernen wir anhand einer Analyse der Lebensform der Wüstentermiten in Episode III alles Wissenswerte über die Fotosynthese. Namentlich werden auch die grundlegenden Prinzipien des Evolutionsprozesses erläutert, aus

denen die zukünftigen Lebensformen entstehen könnten, etwa das Prinzip der konvergenten Evolution (ergänzende Anpassung zweier Arten an dieselbe Umgebung). Dadurch, und insofern die wissenschaftlichen Kenntnisse von Experten vermittelt werden, die mit den üblichen Requisiten der Glaubwürdigkeitsherstellung versehen sind (Titel, universitäre Affiliation), stellt die Miniserie ein Beispiel des populärwissenschaftlichen Dokumentarfilmgenres dar.

Während diese Elemente die Serie im Bereich des Dokumentarfilms verankern, signalisieren andere Komponenten der Produktion allen gegenteiligen Beteuerungen des Kommentars zum Trotz eine Verwandtschaft mit populären fiktionalen Genres, insbesondere mit dem Science-Fiction-, dem Horror- und dem Katastrophenfilm. Ähnlich wie zeitgenössische Hollywood-Blockbuster-Filme verfügt THE FUTURE IS WILD über ein eigenes Key-Art-Logo, ein Signet, an dem die Produktion sofort zu erkennen und in der Vielfalt von Angeboten für den Konsumenten leicht auszumachen ist. Das Logo zeigt ein aufbrechendes Ei mit einer großäugigen Kreatur – ein Vogel? ein Reptil? –, das sich aus der Schale befreien will. Das Logo nimmt direkt Bezug auf das Key-Art-Symbol ALIEN des Science-Fiction/Horror-Thrillers (USA 1979, TCF/Ridley Scott), das ebenfalls ein aufbrechendes Ei zeigte (die Geburt des Monsters signalisierend). In der Titelsequenz, die jeder Episode vorausgeht, wird das Key-Art-Logo von THE FUTURE IS WILD zudem aus einer Grafik heraus entwickelt, die einen Meteoriteneinschlag auf der Erdoberfläche von einem Standpunkt im Weltall aus zeigt: ein Motiv, das in Komposition wie Farbgebung an das Filmplakat des Katastrophenfilms DEEP IMPACT (USA 1998, Dreamworks/Mimi Leder) erinnert. Mit traditionellen Tierfilmen der Art, wie sie David Attenborough seit vierzig Jahren für BBC präsentiert, hat THE FUTURE IS WILD in erster Linie noch das Label BBC gemein, das für Tierfilme in ähnlicher Weise als Garantiesiegel gilt wie der Name Walt Disney bis vor kurzem für Animationsfilme. Tatsächlich haben wir es hier mit einer neuen Form des Tierdokumentarfilms zu tun, den man als ›high concept natural history film‹ bezeichnen müsste, ein populäres Unterhaltungsprogramm, dessen Konzept sich in fünfundzwanzig

Wörtern oder weniger zusammenfassen lässt und das die Vermarktungstechniken des Hollywood-Blockbusters nachahmt, insofern das Konzept an der Benutzeroberfläche des Films (in sei-

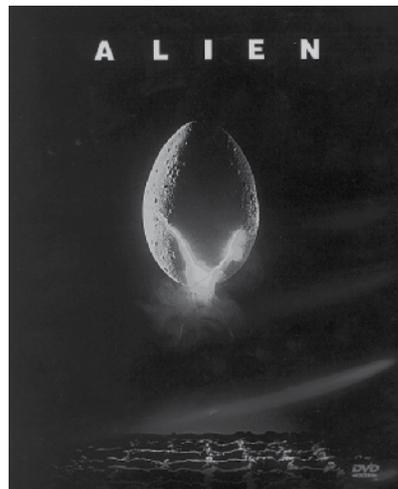


Abb. 1 u. 2 (gegenüberl. Seite): Der Tierfilm als Derivat des Blockbusters: Key Art-Symbole für DIE ZUKUNFT IST WILD (GB/D/F/J/USA 2002) und ALIEN (USA 1979).

nem Paratext) in einer Kombination von Titel und Kennbild unmittelbar augenfällig gemacht wird. ◀3

Bezugnahmen auf vorgängige Erfolge gehören zum Standardrepertoire der Hollywood-Filmwerbung. Mittlerweile ruft die Werbung nicht mehr nur Filmtitel oder Starnamen in Erinnerung; selbst Kampagnen für große Kinofilme rezyklieren mittlerweile den ganzen Look einer früheren Kampagne. So wirbt für den Film I, ROBOT (USA 2004, Alex Proyas) ein Trailer, der sich in Wahl der Typografie, Sprecherstimme und Bildästhetik stark an das Vorbild der Kampagne für TERMINATOR 2 (USA 1991, James Cameron) anlehnt. THE FUTURE IS WILD hält sich also mit seinen Bezugnahmen auf ALIEN und DEEP IMPACT durchaus an die gängigen Praktiken der Blockbuster-Vermarktung.

Die Bezugnahme auf die Vorbilder betrifft aber auch den filmischen Stil. Auch wenn der Kommentar die Referenz explizit zurückweist, kommen in den drei Episoden immer wieder Szenen vor, die von ihrer Anlage und intendierten Wirkung her an den Horrorfilm gemahnen. In den Episoden I und II gibt es eine Reihe von direkten Konfrontationen zwischen Beutetieren und ihren Jägern. Kurz vor der entscheidenden Attacke wechselt jeweils der Kamerastandpunkt: Vom Blickpunkt einer distanzierten Stativkamera wechselt das Bild auf eine Subjektive des Opfers, was unter anderem dadurch markiert wird, dass die Kamera ruckelt, als wäre die Einstellung (es handelt sich um ein zumindest teilweise computergeneriertes Bild) mit einer Handkamera gedreht. Der Jäger greift an/stürzt auf die Kamera zu; das Bild wird schwarz. Untermalt von der passenden Musik, zielen diese Szenen – Subjektive des Opfers im Moment des Todes – auf das, was im Jargon des Horrorfilms »startle effect« heißt, eine Wirkung des Aufschreckenlassens des Publikums. In einem ähnlichen Gestus zeigen die Szenen zu Beginn von Teil III das Leben von Fischen und Gewürm in der Tiefsee nach dem »event called mass extinction«. Zu sehen sind tödliche Duelle hässlicher langer Seewürmer. In diesem Fall bleibt dem Zuschauer der POV des Opfertiers erspart, aber es stellen sich wieder eine Reihe von »startle«-Effekten ein, u.a. durch das plötzliche Vorstoßen der Tiere in den Bildrahmen, verbunden mit einem entsprechenden musikalischen Akzent. Den »startle effect« unterstreicht noch, um eine aus Selbstbeobachtung gewonnene psychologische Aussage zu machen, das Gefühl des Ekels, das die hässlichen Würmer auslösen.



THE FUTURE IS WILD könnte man demnach als virtuellen Tierfilm mit dem Unterhaltungssappeal eines Science-Fiction/Horror/Katastrophenfilms bezeichnen. Wo die Raumfahrer in ALIEN die Tiefen des Weltalls erkunden, stößt THE FUTURE IS WILD in die Tiefen der evolutionären »deep time« vor. Lautet der Slogan für ALIEN »In space no one can hear you scream«, so könnte ein möglicher Werbespruch für THE FUTURE IS WILD lauten »In the future, no one can hear you scream« – weil kein »you« mehr da sein wird, weder zum Schreien noch zum Hören.

Für Leute, die auf eine saubere Trennbarkeit von Fiktion und Nichtfiktion pochen, bietet die BBC-Miniserie demnach viel Grund zur Besorgnis, und zwar nicht nur, weil die Filme mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit Lebewesen vorführen, die die Welt noch nicht gesehen hat und wohl auch niemals sehen wird. Man könnte die Filme gegen solche Einwände denn auch verteidigen, indem man ins Feld führt, dass THE FUTURE IS WILD nur eine altbewährte Taktik des wissenschaftlichen Unterrichtsfilms aufgreift und unterhält, um zu unterweisen. Sie setzen den Lockreiz des Blockbuster-Films ein, um der Jugend die Grundbegriffe der Evolutionsbiologie näher zu bringen. Für evangelikale Fundamentalisten, die das kreationistische Dogma verteidigen (eine gut organisierte Minderheit, die über einigen Einfluss auf die Administration Bush verfügt), muss eine solche Miniserie die Definition des Bösen darstellen: Darwin kommt nach Hollywood und erobert das Fernsehen. Erweckungsfernsehen im Stil der amerikanischen TV-Prediger ist dies gewiss nicht.



Ich will mich aber nicht länger mit medienontologischen Fragen bezüglich der hybriden Bildgestaltung in THE FUTURE IS WILD aufhalten, und auch nicht mit der Frage nach dem vermeintlich dokumentarischen Status digitaler Bildwelten, so interessant eine solche Diskussion im Übrigen sein mag. Stattdessen will ich mich auf den Aspekt der Zeitlichkeit konzentrieren. Eingangs behauptete ich, dass THE FUTURE IS WILD eine neue Konfiguration der Zeitlichkeit in Tierfilmen zur endgültigen Entfaltung bringt: die evolutionäre Zeitlichkeit, die auf die naturschützerisch-bewahrende und die ökologische

Abb.3: Der Künstler unter kaninen Kennern: Selbstporträt von Sir Edwin Landseer aus dem persönlichen Besitz von König Edward VII (nach einem Stich von Frank Cousins).

folgt, diese ergänzt und teilweise auch überlagert. Auf die Frage des Digitalen werde ich aber in der Schlussbemerkung noch einmal zurückkommen.

Nostalgie auf Vorschuss: Die tierschützerisch-bewahrende oder archivarische Konfiguration

Die naturschützerisch-bewahrende Zeitlichkeit ist eine diskursive Formation des 19. Jahrhunderts. Darstellungen von Tieren in naturwissenschaftlichen Werken dienen in erster Linie dem Erfassen und Inventarisieren beobachtbarer Tierarten. Darstellungen von Tieren in der Kunst, insbesondere aber in der populären Malerei von Künstlern wie Edwin Landseer und Rosa Bonheur, deren Werke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Drucke in großen Auflagen zu erschwinglichen Preisen zirkulierten und manches Wohnzimmer schmückten, ⁴ zielen primär auf bestimmte affektive Reaktionen ab (Mitgefühl mit dem sterbenden Hirsch, Rührung über spielende Hunde, erhabener Schrecken im Angesicht kämpfender Bären etc.). Die beiden Register der Tierdarstellung, das wissenschaftlich-inventarisierende und das populär-affektive, überlagern

Abb.4: Die Köning der Löwen: Rosa Bonheur im Atelier.



sich aber auch. John Ruskin hielt seine Antrittsvorlesung als Slade Professor of Fine Art in Oxford im Jahr 1870 zum Thema des »English national genius«, des nationalen Genius Englands in der Kunst. In seiner Darlegung der verschiedenen Aspekte dieses Genius kommt Ruskin auch auf die bekannte Anteilnahme der Engländer an Tieren zu sprechen. Diese Anteilnahme, oder »sympathy«, habe unter anderen in den Werken von Edwin Landseer und weiterer seiner Kollegen ihren exquisiten Ausdruck gefunden. Landseers Malerei, so Ruskin,

»with the aid of our now authoritative science of physiology will, I hope, enable us to give to the future inhabitants of the globe an almost perfect record of the present forms of animal life upon it, of which many are on the point of being extinguished« (Ruskin 1959, 147).

Mehr als ein halbes Jahrhundert, nachdem Georges Cuvier die Interpretation von Fossilien zur wissenschaftlichen Methode erhoben und erstmals eine Theorie über das Aussterben von Tieren in Umlauf gebracht hatte, 45 und einundzwanzig Jahre nach Darwins »Origin of Species«, das der englischen »science of physiology« zu ihrem »authoritative status« in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verhalf, schreibt Ruskin Kunst und Wissenschaft die Erarbeitung eines gemeinsamen Projekts zu. Ein möglichst vollständiges Inventar und visuelles Archiv der Lebewesen, die derzeit die Erde bevölkern, soll es sein, und insbesondere die Tierarten, die vom Aussterben bedroht sind, sollen für zukünftige Generationen aufgezeichnet werden. Man könnte versucht sein, die Fixierung auf aussterbende Tiere für morbide zu halten und darin einen unbewussten Nachhall von Ruskins bekanntem Hang zu modernitätskritischen Positionen zu sehen. Die aussterbenden Tierarten verhielten sich demnach analog zur gotischen Kunst, mit der für Ruskin der Höhepunkt der europäischen Kunstentwicklung erreicht war. Tatsächlich aber bringt Ruskin in seiner Antrittsvorlesung einen zentralen Aspekt der kulturellen Logik der populärwissenschaftlichen Tierdarstellung auf den Punkt, wie sie sich im 19. Jahrhundert ausbildet. Auch einen guten Teil des Tierfilmschaffens durchwirkt die Absicht, ein Inventar bedrohter Tierarten zu erstellen (also schnell noch einen Film vor dem Aussterben zu drehen). Mehr noch: Man könnte auch auf die Analogie zur Ethnologie zurückkommen, die ich eingangs im Rückgriff auf Fabians Analyse der zeitlichen Konstitution des Untersuchungsgegenstandes skizzierte, und die These vertreten, dass ein guter Teil der Ethnologie, und namentlich auch die frühe visuelle Anthropologie, ein ähnliches Projekt verfolgt. In ihrem einflussreichen Aufsatz »Visual Anthropology in a Discipline of Words« von 1952 vergleicht Margaret Mead die Arbeit des bewahrenden Ethnologen, des »salvage anthropologist«, mit der eines tierschützerisch agierenden Naturforschers:

»Just as each year several species of living creatures cease to exist, impoverishing our biological repertoire, so each year some language spoken only by one or two survivors disappears forever with their deaths« (Mead 1993, 3).

Aussterbende Kulturen (die mit ihren letzten Angehörigen aussterben) verlangen von dem Forscher, der ihre Spur aufzeichnen soll, eine ähnliche affektive Disposition wie aussterbende Tierarten: eine virtuelle Nostalgie, die dem anstehenden Aussterben vorgreift und die Gegenwart aus dem Blickwinkel eines vorgezogenen Rückblicks archiviert. Die Ethnologie, wie der Tierschutz, behandelt ihren Gegenstand demnach im grammatikalischen Tempus des *future exactum*. Im Fall der tierschützerischen Haltung liegt der Zuschreibung des Nicht-mehr-sein-Werdens an den Gegenstand nicht zuletzt die Evolutionstheorie zugrunde (die für das beunruhigende Faktum des Verschwindens ganzer Tierarten eine Erklärung liefert); in beiden Fällen aber bleibt die Position des Beobachters von der Imagination des postapokalyptischen Zustandes ausgenommen. Die tierschützerische Haltung ist Teil eines humanistischen Wissenschaftsprojekts. Sie setzt den Menschen als Hüter und Bewahrer (bisweilen auch nur Aufbewahrer) der anderen Spezies voraus. Man könnte nun noch weiter gehen und im Anschluss an kritische Positionen aus der Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie darauf hinweisen, dass die Position des Beobachters in der tierschützerischen Konfiguration die eines körperlosen, a-historischen Subjekts des Wissens sei. Tatsächlich aber ist die Position des Tierbeobachters, von der John Ruskin ausgeht, aufs deutlichste markiert. Ruskin spricht von einer Allianz von Künstlern und Wissenschaftlern, die beide Repräsentanten einer bestimmten Nation sind: der englischen. Das Projekt eines vollständigen Archivs aller lebenden Tierarten, insbesondere derer, die vom Aussterben bedroht sind, hat als historischen Horizont letztlich die Geschichte der englischen Nation. Naturhistorisches Wissen versteht sich als Teil eines nationalhistorischen Erbes, eines »national heritage«. Der Akt des Aufzeichnens aussterbender Tierarten geht in die Geschichte (der Kunst) einer Nation ein; das ausgestorbene Tier findet ein Nachleben als nationale Ikone. Tiermalerei findet im 19. Jahrhundert denn auch nicht zuletzt im Zeichen eines Länderwettstreits statt: Was für England Edwin Landseer, ist für die USA James Audubon und seine »Birds of America« und für Frankreich Rosa Bonheur.

Der Mensch als bedrohliche Tierart: Die ökologische Konfiguration

Die ökologische Konfiguration definiert die zeitlichen Horizonte von Mensch und Natur neu. Der Mensch ist nicht länger der Wahrer und Hüter der Natur. Vielmehr tritt er selbst in der Natur auf, als bedrohliche Spezies. Weit davon entfernt, nur dem Gesetz der Evolution unterworfen zu sein, sind die Tiere nun vom Menschen bedroht. 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. Um es mit dem Historiker Andrew C. Isenberg zu sagen: Klassische Naturschützer des 19. Jahrhunderts versuchten, die Natur zu retten; ökologische Naturschützer versuchen vermittels der Natur, sich selbst und die Menschheit zu retten. In der ökologischen Konfiguration ist der Mensch demnach Beobachter und Beobachteter zugleich. Seine Haltung ist die eines systematischen Selbstverdachts, der als Selbstbeichtigung in der Form eines Appells an die Zeitgenossen vorgetragen wird. Der Mensch schadet der Natur, doch die bedrohliche Tierart Mensch bedroht auch sich selbst, und das Schicksal der Menschheit hängt davon ab, dass die Gattung im Einklang mit der Natur zur Besinnung kommt. Die Entfaltung dieses Selbstverdachts geht einher mit einer Moralisierung der Natur. Naturschutz ist nicht länger eine noble Verpflichtung zur Pflege eines nationalen Erbes, sondern ein moralischer Imperativ. Die Natur wandelt sich vom Reservoir zu archivierender Tierarten und nationalen Besitzstand zum moralischen Universum: zum Schauplatz des Dramas der Bedrohlichkeit des Menschen und zugleich zum Ort der Einkehr für den außer sich geratenen Vertreter der modernen Menschheit.

Zur Moralisierung der Natur in der ökologischen Konfiguration gehört, dass Mensch und Tier den zeitlichen Horizont einer ungewissen Zukunft teilen. Den historischen Rahmen der Tierbeobachtung bildet nicht mehr die Geschichte einer Nation, sondern die Gattungsgeschichte der Menschheit, und deren Schicksal ist keineswegs gewiss. Nicht von ungefähr tritt die ökologische Konfiguration in Tierfilmen der Jahre nach dem zweiten Weltkrieg besonders prägnant zu Tage. Bernhard Grzimeks oscar-gekrönter Kinofilm *SERENGETI DARF NICHT STERBEN* von 1961 ist dafür ein Beispiel. In einer Szene des Films sehen wir eine Löwenfamilie, die sich dem Flugzeug der Grzimeks in der Savanne nähert. Der Kommentar klärt auf über das Familien- und Sozialleben der Löwen. Demnach kümmern sich Löwenmännchen stets fürsorglich um den Nachwuchs, auch wenn dieser nicht der eigene ist. Namentlich weist der Kommentar darauf hin, dass sich die Löwen im Unterschied zu den Menschen untereinander

nicht bekämpfen. Unversehens erscheint die Löwensippe als eigentliches Modell für verantwortliches Sozialverhalten (um nicht zu sagen: als Modell des Sozialstaates). Großzügig unterschlägt der Kommentar, dass Löwen sich sehr wohl untereinander bekämpfen und dass eine der wichtigsten Aufgaben der Löwenmutter mitunter darin besteht, den Nachwuchs vor dem eigenen Vater zu schützen: Die ökologische Einbildungskraft will es anders. SERENGETI DARF NICHT STERBEN ist ferner ein Beispiel dafür, dass der Selbstverdacht und die Selbstbezüglichung des Beobachters keineswegs immer die einfache Struktur des schlechten Gewissens zu haben braucht, sondern durchaus auch als Anklage eines anderen (oder des Anderen, wie es postkolonialismustheoretisch korrekt heißen müsste) ausgetragen werden kann. Bedrohlich für die Welt der Tiere sind in Grzimeks Universum die Massai, die ortsansässigen Steppenbewohner. Sie jagen zuviel, deshalb ist das Überleben der Steppentiere in Frage gestellt. Sie jagen so viel, weil sie stets zahlreicher werden und immer mehr Nahrung brauchen. Anders gesagt: Laut Grzimek droht der Serengeti die Gefahr der »Überbevölkerung«, eine Analyse, auf die man als unvoreingenommener Beobachter angesichts der Weite der Steppe nicht auf Anhieb kommt. Man könnte die These vertreten, dass die Figur des Massai in der Dynamik der ökologischen Selbstbezüglichung eine psycho-ökonomische Funktion erfüllt: Indem der Beobachter die Selbstbezüglichung zu einer Schuldzuweisung umwandelt, entlastet er sich selbst. Grzimeks gelegentlicher Briefpartner Adorno hätte in diesem Zusammenhang wohl von »pathischer Projektion« gesprochen: Man schreibt dem anderen Züge zu, die man an sich selbst verurteilungswürdig findet, und entlastet sich so davon. Zugleich tut sich in der Verknüpfung der ökologischen Konfiguration mit dem für die sechziger Jahre zeittypischen Diskurs der Überbevölkerung auch das Unbehagen des abtretenden Kolonialisten kund: Kann man diese Leute wirklich sich selbst überlassen (bzw. die Tierwelt ihnen)? Man darf darüber spekulieren, inwiefern der Beiklang der spätkolonialistischen Besorgnis zu der internationalen Resonanz beitrug, die der Film zum Zeitpunkt seines Erscheinens fand.

Ein zentrales Element der ökologischen Konfiguration der Zeit ist schließlich auch die Darstellung des Tierlebens in harmonischen, stabilen und geschlossenen Zyklen, wie sie zur Grundausstattung des Tierfilms fürs Fernsehen gehört. Ich habe darauf hingewiesen, dass Mensch und Tier unter den Bedingungen der ökologischen Konfiguration den zeitlichen Horizont einer ungewissen Zukunft teilen. Wenn Tierfilme die harmonischen, stabilen Zyklen der Natur in den Vordergrund rücken, entwerfen sie das ahistorische, ideale Gegenbild einer Natur, die von der historischen, vom bedrohlichen Menschen in die Welt gebrachten Dynamik der Zerstörung gänzlich unversehrt bleibt. Sie stellen die

Natur, ganz im Sinn der ökologischen Mentalität, als »a higher, morally and scientifically integrated order« dar, um eine Formulierung von Isenberg (2002) aufzugreifen, und sie laden den Betrachter ein, in der Kontemplation dieser höheren Ordnung moralische Läuterung zu finden.

Postapokalyptische Imagination: Die evolutionäre Konfiguration

Die unterschiedlichen Konfigurationen, von denen dieser Text handelt, kommen nicht zuletzt durch einen Prozess der Popularisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse zustande, dessen Abläufe noch genauer zu untersuchen wären. Einige Entwicklungslinien lassen sich aber auch so schon skizzieren. Liegen die Ursprünge der ökologischen Mentalität und damit die Voraussetzungen der ökologischen Konfiguration der Zeit in Tierfilmen in den entsprechenden weltanschaulichen Bewegungen am Anfang des 20. Jahrhunderts, so lässt sich die dritte Konfiguration, die evolutionäre, nicht zuletzt auf Entwicklungen innerhalb der Lebenswissenschaften der letzten drei bis vier Jahrzehnte zurückführen. Die Fortschritte der Genetik in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts bereiteten einer Renaissance der Evolutionstheorie den Weg. Die moderne Genetik lieferte einen Schlüssel zum Verständnis der Prozesse der Mutation und der Selektion, die Darwin beschrieben hatte, ohne ihre »innere« Mechanik offen legen zu können (Mayr 1982, 550 ff. und 727 ff; Gould 2002, 505 ff.). So kontrovers die unterschiedlichen Modelle des Evolutionsprozesses innerhalb der Naturwissenschaften diskutiert wurden, so setzte sich doch ein Konsens hinsichtlich der Validität bestimmter Grundannahmen durch, der sich schließlich auch in einer neuen gesellschaftlichen Akzeptanz evolutionstheoretischer Überlegungen jenseits der vermeintlichen oder tatsächlichen Komplizität des Darwinismus mit sogenanntem »sozialdarwinistischem« Gedankengut niederschlug. ◀6

Zur Signatur der gesellschaftlichen Akzeptanz solcher Überlegungen zählt nicht zuletzt das, was ich die evolutionäre Konfiguration der Zeit in populärwissenschaftlichen Filmen nenne. Die evolutionäre Konfiguration setzt den menschlichen Beobachter erneut in ein anderes Verhältnis zum sichtbaren Tier. Von der **BEDROHLICHEN** wandelt sich der Mensch zur **BEDROHTEN** Spezies, die denselben unabänderlichen Gesetzen der Evolution unterliegt wie alle anderen Lebensformen, und vom Archivar, der die Naturgeschichte dem Inventar der nationalen Geschichte zuschlägt, und vom Mahner, der im Gestus der Selbstbeziehung an seine Zeitgenossen appelliert, wandelt sich der Beobachter zum

Chronisten seines eigenen Verschwindens, der im Modus der postapokalyptischen Imagination auf sein eigenes Fehlen in der Ordnung der Natur voraus- und zugleich zurückblickt. Bildet in der naturschützerisch-bewahrenden oder archivarischen Konfiguration noch die nationale Geschichte den zeitlichen Horizont der Beobachtung, und verschiebt sich dieser in der ökologischen Konfiguration auf die Geschichte der Menschheit, so ist es in der evolutionären Konfiguration die »geological deep time«, die lange Frist der geologischen Zeit, die für Mensch und Tier gleichermaßen den zeitlichen Horizont abgibt. Die archivarische Haltung prägte eine virtuelle Nostalgie. Der »almost perfect record of the present life forms«, den sich Ruskin erträumte, richtete sich an »future inhabitants« des Planeten. Bei einem Film wie *THE FUTURE IS WILD* hingegen haben wir es mit einem »visual record«, einer Aufzeichnung zukünftiger Lebensformen zu tun, die sich an gegenwärtige Einwohner des Planeten richtet, und zu deren Adressierung die Annahme gehört, dass es dereinst das Publikum solcher Darstellungen gar nicht mehr geben wird. War die Position des Beobachters in der archivarischen Konfiguration latent körperlos (wenn auch implizit markiert als die Position eines Subjekts bestimmter nationaler Herkunft), so ist die Beobachterposition, die in der evolutionären Konfiguration vorausgesetzt ist, letztlich leer. In diesem Sinn stellen die oben beschriebenen Szenen, in denen Tiere von ihren natürlichen Feinden attackiert werden und dieses aus einer subjektiven Perspektive gezeigt wird, noch mehr dar als nur Schauszenen mit der Intention, Schockeffekte auszulösen. Man kann sie auch als Allegorien der Auslöschung verstehen, als symbolische Vorwegnahmen des Aussterbens des Menschen anhand der Elimination eines der Tiere, das uns überleben soll (und es verdient in diesem Zusammenhang durchaus erwähnt zu werden, dass das Stilmittel der subjektiven Einstellung des Beutetieres in *THE FUTURE IS WILD* nur für Säugetiere eingesetzt wird). Auch in diesem Sinn stellt die Miniserie ein Beispiel für die Ankoppelung des populärwissenschaftlichen Films an die kulturelle Logik des Blockbusters dar: Die Filme setzten eine Reihe der Imagination postapokalyptischer Szenarien fort, zu der neben Filmen wie *DEEP IMPACT*, auf den *THE FUTURE IS WILD* in seiner Titelsequenz unmissverständlich referiert, auch *Titanic* (USA 1997, James Cameron) gehört, wie Herman Kappelhoff in seiner Analyse des Films darlegt (Kappelhoff 1999).

Die drei zeitlichen Konfigurationen der Evidenz skizziere ich hier im Sinne einer Heuristik: Sie bilden zusammen ein konzeptuelles Werkzeug für weitere Analysen. Sie lassen sich hinsichtlich ihrer wichtigsten Parameter folgendermaßen zusammenfassen:

Typ	Naturschützerisch-bewahrend («conservationist»)	Ökologisch («ecologist»)	Evolutionär («evolutionist»)
Methode	Taxonomie und Inventar	Systembeschreibung (»Gleichgewicht der Natur«)	Spekulative Extrapolation
Beobachterposition	Observation mit Adressierung an zukünftige Statthalter (future generations)	Selbstverdacht mit appellartiger Adressierung an Zeitgenossen (Mensch als Beobachteter und Beobachter)	Apokalyptische Imagination (Rückblick aus der Zukunft einer entleerten Beobachterposition)
Mensch/Tier-Verhältnis	Tiere als bedrohte Spezies; Mensch als »Krone der Schöpfung« außerhalb der natürlichen Ordnung	Tiere als bedrohte, Mensch als bedrohliche Spezies	Mensch als bedrohte/ ausgestorbene Tierart
Zeithorizonte	Natural history (befristete evolutionäre Episoden) als Unterkategorie der National History (unbefristete, teleologische Gattungs- und Nationalgeschichte)	Harmonische Zirkularität des Tierlebens vs. Unruhe der Menschheitsentwicklung	Homogener evolutionärer Zeithorizont (geological deep time)

Wenn ich nun die These vertrete, dass die Miniserie *THE FUTURE IS WILD* den Punkt markiert, an dem die evolutionäre Konfiguration ein erstes Mal prägnante Gestalt gewinnt, dann will ich damit nicht sagen, dass die drei Konfigurationen einander ausschließen und in einer historischen Reihe aufeinander folgen. Tatsächlich finden sich Spuren von allen drei Konfigurationen zugleich in vielen zeitgenössischen Tierdokumentationen, was auch einen Beleg für eine gewisse Hybridität der Gattung liefert. Selbst auf *THE FUTURE IS WILD* trifft dies zu. So beginnt der erste Teil mit einer Sequenz, die illustrieren soll, wie dicht, ja allzu dicht die Welt mittlerweile von Menschen bevölkert ist, und wie hektisch und auf die Dauer nicht tragbar der Lebensrhythmus der Spezies ist. Gezeigt werden Verkehrsströme von Menschen und Autos in urbanen Räumen im Zeitrafferverfahren. Stilistisch ist diese Sequenz Godfrey Reggios *KOYAANISQATSİ* (USA 1982) nachempfunden, einem von Francis Ford Coppola produzierten Schlüsselwerk des von einer ökologischen Haltung getragenen Dokumentarfilms. Meine Analyse besagt nur, dass die evolutionäre Konfiguration von den drei analysierten historisch gesehen die jüngste ist. Wie ihre Vorgänger weist auch die evolutionäre Konfiguration bestimmte politische Implikationen auf, mit denen ich mich nun in meinen abschließenden Bemerkungen noch kurz befassen möchte.

Von der Geopolitik zur Biopolitik: Genetische und digitale Codes und die Unsichtbarkeit des Menschen

Mittlerweile stellt es schon fast einen Allgemeinplatz dar, dass die wissenschaftliche Inventarisierung der Tierwelt, zu der die Darstellung von Tieren in naturhistorischen Werken des 19. Jahrhunderts gehört, ein integraler Bestandteil der Praktiken des Kolonialismus war, also Teil eines geopolitischen Projekts der Erschließung und Nutzbarmachung der ganzen Welt durch die (vorwiegend) europäischen Nationalstaaten.◀7 Das gilt nicht zuletzt auch für den Tierfilm, zumal er den Anwendungsfall eines Mediums darstellt, das mitten in der imperialistischen Phase des Kolonialismus entsteht (Shohat / Stam 1996, 152). Wenn nun aber die klassischen naturwissenschaftlichen Tierdarstellungen in bestimmter Weise mit dem geopolitischen Projekt des Kolonialismus verknüpft sind: Welches – falls es einen solchen überhaupt gibt – ist dann der politische Bezugsrahmen, innerhalb dessen sich zeitgenössische computergenerierte Tierfilme wie die *THE FUTURE IS WILD*-Miniserie situieren lassen?

Zu mehr als einer umrisshaften Skizze einer Antwort auf diese Frage fehlt hier der Platz. Gleichwohl sei soviel festgehalten: Wie ich oben ausführte, ist die evolutionäre Konfiguration, die in *THE FUTURE IS WILD* zum Tragen kommt, nicht zuletzt eine Nachwirkung der folgenreichen Verbindung, die Genetik und Evolutionstheorie Mitte des 20. Jahrhunderts eingegangen sind. Die moderne Genetik ihrerseits ist zweifellos der bislang erfolgreichste und weitreichendste Versuch, die ›Sprache der Natur‹ zu decodieren und alle Phänomene des Lebens eine gemeinsame Sprache sprechen zu lassen bzw. in einer gemeinsamen Sprache zum Ausdruck zu bringen. Die Genetik macht die Natur lesbar, liefert aber im Prinzip auch den Schlüssel zur Rekonfiguration von Lebensformen, für das so genannte »genetic engineering«. Digitale Medien und zumal der Computer, dessen wissenschaftliche Voraussetzungen ebenfalls ungefähr zur selben Zeit geschaffen wurden, zu der auch die Innovationen der modernen Genetik stattfanden, speichern Information mit einem binären Code, der im Prinzip unbeschränkte Prozesse der Symbolisierung und der Rekonfiguration von Informationen zulässt. Vor einiger Zeit schon hat Donna Haraway auf die Verbindung zwischen Biowissenschaften und Kommunikationswissenschaften hingewiesen: »Communication sciences and modern biologies are constructed by a common move, THE TRANSLATION OF THE WORLD INTO A PROBLEM OF CODING« (Haraway 1991, 152).

Man könnte nun die These vertreten, dass ein Film wie *THE FUTURE IS WILD* das Problem der Übersetzung der Welt in ein Problem des Codierens, des De- wie des Eincodierens, in einen populärwissenschaftlichen Text übersetzt. Tatsäch-

lich stellt die BBC-Miniserie ein Beispiel für imaginäres »genetic engineering« mit den Mitteln der digitalen Bildproduktion dar. Das Fossil ist, wie oben schon festgehalten, ein Bild: Seit Cuvier liest man die Überreste von Tieren als Spuren, aus denen sich Lebensformen herauslesen und anhand derer sich ihr Leben rekonstruieren lässt. Zumindest im Bereich der populären Imagination erfährt die wissenschaftliche Methode der Analyse von Fossilien mit JURASSIC PARK (USA 1993, Steven Spielberg) eine Wendung ins Buchstäbliche. Der genetische Code, die DNA des Sauriers, die im koagulierten Blut einer in Bernstein versteinerten Mücke aufgespürt wird, ist ein Bild des Lebewesens. Anders als die Bilder, die ein Landseer malte, ist der Bluttröpfchen nicht nur ein Archivierungsmedium, das ein Nachleben in anderer Form (ein mediales Nachleben) garantiert. Vielmehr stellt es einen Speicher dar, der ein Programm für die Rekonstruktion des Lebewesens bereithält, für sein Wiederaufleben-Lassen (auch wenn dieses nur in der Diegese des Films nicht auf die mediale Repräsentation beschränkt bleibt). Spielbergs Film spielt dieses Szenario der Decodierung und Recodierung der genetischen Information unter Zuhilfenahme der digitalen Bildtechnik durch, die wenig später in den BBC-Filmen über Dinosaurier eingesetzt wird sowie zuletzt auch in THE FUTURE IS WILD. ◀ 8 WALKING WITH DINOSAURS verwendet die digitale Bildtechnik noch als Fortsetzung der Lektüre des Fossils mit anderen Mitteln, also illustrativ. Im »making of« zu der Serie sehen wir Paläontologen, die Knochen vor die Kamera halten und aus den Spuren Geschichten rekonstruieren, die umgehend von den CGI-Animatoren ins Bild gesetzt werden. THE FUTURE IS WILD hingegen ersetzt die archäologische Perspektive durch eine prospektive und benutzt den digitalen Code, um die Erscheinungsformen von genetischen Codes zu präfigurieren, die es noch nicht gibt. Ob nun im Modus der Präfiguration oder der Rekonstruktion: Die computer-generierten Bilder implementieren auch ein Projekt der Kontrolle des Lebens. In THE FUTURE IS WILD spielen sie, wenn man so will, ein Fort-Da-Spiel mit dem Beobachter. Sie inszenieren den Kontrollverlust des menschlichen Beobachters (»du wirst nicht mehr da sein«) und affirmieren zugleich seine Kontrolle, indem sie ihn, zumindest vorläufig noch, in die Position des Konstatierens seiner eigenen Abwesenheit versetzen. Ferner gehören die digitalen Bilder der Miniserie zu einem Projekt der Kontrolle des Lebens, insofern als sie nicht auf ein vollständiges Inventar dessen abzielen, was es gibt, sondern auf ein vollständiges Inventar dessen, was es noch geben WIRD. Sie erschließen demnach nicht (nur) den Raum, sondern (auch und in erster Linie) die Zeit, die »geological deep time«. Zu einer Logik der Kontrolle der Zeit gehören diese Bilder schließlich auch unter einem Gesichtspunkt der Rationalisierung. Die digitale Bildproduktion erlaubt es, an der wichtigsten Ressource zu sparen, die in die

Produktion eines Tierfilms einfließt: der Zeit, die ein konventioneller Tierfilmer aufwendet, um sich in den Habitat des Tieres zu begeben und darauf zu warten, dass sich das Tier zeigt und in einer Weise interessant verhält, die eine Aufzeichnung im Bildmedium lohnt (tatsächlich ist der Tierfilm in erster Linie eine Kunst des Wartens).

Man könnte also sagen, dass die archivarisch-naturschützerische Konfiguration zu einem geopolitischen Projekt der Erschließung und Kontrolle von Räumen gehört, ferner, dass die ökologische Konfiguration eine Krise dieses Projekts artikuliert (das Thema der »Überbevölkerung« besagt ja nicht zuletzt, dass die Ressource Raum knapp wird) und dass schließlich die evolutionäre Konfiguration die Verschiebung von der Geopolitik hin zu einem biopolitischen Projekt der Erschließung und Bewirtschaftung von Zeit markiert.

Biopolitisch ist dieses Projekt, sofern es die Ressource des Lebens selbst betrifft, sofern es Teil eines Prozesses ist, den Bernard Stiegler als »Industrialisierung des Gedächtnisses« bezeichnet, und der das Gedächtnis, das die genetischen Codes darstellen, mit erfasst (ders. 1996, 177). So macht die moderne Biochemie Szenarien denkbar, bei denen die Gesetze der Evolution, deren unverbrüchliche Geltung *THE FUTURE IS WILD* noch vor Augen führt, ausgesetzt werden und durch »genetic engineering« überwunden werden können.

Das Politische an einer Fernsehproduktion wie *THE FUTURE IS WILD* möchte ich aber noch stärker einschränken und im Sinne Jacques Rancières mit der Frage der Sichtbarkeit und der Ästhetik verknüpfen. Giorgio Agamben gebraucht Foucaults Begriff der Biopolitik bekanntlich expansiv in dem Sinn, dass er letztlich alle Politik dem Bereich der Biopolitik zuschlägt und darüber hinaus auch Praktiken, die etwa Jacques Rancière, einen Begriff von Hegel aufgreifend, als »Polizei« bezeichnen würde (Hygiene, Bevölkerungspolitik etc.).⁴⁹ Rancière fasst den Begriff des Politischen enger und fokussiert auf den Konfliktfall, in dem sich die Angehörigen einer Gemeinschaft nicht darüber verständigen können, wer dazugehört (den Fall des »Unvernehmens«, wie die deutsche Übersetzung des Buchtitels »La Mésentente« von 1995 lautet). Ausgetragen wird der Konflikt auf der Ebene der Ästhetik, der Sichtbarkeit: Wer sichtbar ist, kann darauf zählen, dass seine Ansprüche mit den verfügbaren Ressourcen der Gemeinschaft verrechnet werden und er seinen Teil erhält. Es geht also darum, sichtbar zu sein und in dieser Sichtbarkeit anerkannt zu werden. In einem solchen Sinne sind Szenarien, wie sie *THE FUTURE IS WILD* vorrechnet (in dem doppelten Sinne: als rechnergestützte Verrechnung) und in denen der Mensch vor seinen eigenen Augen seiner Sichtbarkeit verlustig geht, eminent politisch. Denn was kann man aus diesem populärwissenschaftlichen BBC-Tierfilm lernen (einmal abgesehen von den Erkenntnissen, die man über den Fortgang des

Prozesses der Evolution gewinnt)? Lässt man den Gesetzen der Evolution ihre Gültigkeit, dann verfallen die Ansprüche des Menschen auf seinen Teil an der Zukunft. Und wie kann man etwas dagegen tun? Indem man der Industrialisierung des (genetischen) Gedächtnisses ihren Lauf lässt und die Aussetzung der Gesetze der Evolution weiter vorantreibt. In diesem Sinn verhandelt die Ministerie einen politischen Konflikt, der sich im Rahmen eines größer angelegten, biopolitischen Projektes ergibt.

01► Lyells grundlegende Idee war es, Landschaftsformationen und Sedimentschichtungen als Spuren erdhistorischer Entwicklungsprozesse zu lesen, also z.B. Gletschermoränen als Anzeichen des Vorstoßens und des Rückzugs landschaftsgestaltender Eismassen. Lyell brach insbesondere mit der tradierten Sicht, dass die Gestalt der Erde das Resultat eines Schöpfungsakts sei. Gleichwohl stand er dem Bruch, den Darwin mit der christlichen Theologie des Schöpfergottes vollzog, anfänglich skeptisch gegenüber (vgl. Lyell 1990).

02► Richard Attenborough ist weltweit der dienstälteste und wohl auch erfolgreichste aller Tierfilmpräsentatoren. Attenborough moderiert seit den Anfängen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Großbritannien Mitte der fünfziger Jahre Tiersendungen. Seine Popularität in Großbritannien gleicht derjenigen des Chicagoer Zoodirektors Marlin Perkins, der Ende der vierziger Jahre eine der ersten Tiershows des US-Fernsehens lancierte, oder der von Bernhard Grzimek. Ähnlich wie sein amerikanischer Kollege Marty Stouffer (»WILD AMERICA«, PBS; wurde mit selbstgedrehten Tierfilmen Millionär, bevor er 1996 über Fälschungsvorwürfe stolperte und fiel) setzte sich Attenborough zunächst als filmender Weltreisender und Abenteurer in Szene. Mittlerweile hat sein Name im Bereich des Tierfilms in ähnlicher Weise Markenzeichencharakter wie das Label von BBC. Entsprechend beschränkt sich Attenborough mittlerweile weitgehend darauf, Tierprogramme zu präsentieren. Zuletzt war er als Präsentator in einer BBC-Produktion zu sehen, in der ein ferngesteuerter Hai auf echte Haie losgelassen wurde, mit dem Ziel, diese zu Reaktionen zu zwingen, die über ihre genetisch bedingten Verhaltensprogramme näheren Aufschluss geben sollten. Zur Präsentation des »Roboshark« stieg Attenborough zu dem ferngesteuerten Fisch in den Pool und schwamm mit ihm eine Runde. Zu Marlin Perkins vgl. Mitman 1999. Zu Marty Stouffer vgl. Hediger 2002. Zum Werdegang Attenboroughs vgl. Attenborough 2003.

- 03** ▶ Zum Konzept des »high concept« vgl. Wyatt 1994. Zum Begriff des Paratextes in seiner Anwendung auf Fernsehen und Film vgl. die Beiträge von Georg Stanitzek, Alexander Böhnke und Rolf Parr und Matthias Thiele in Kreimeier/Stanitzek/Binczek 2004.
- 04** ▶ Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts zählte Edwin Landseer zu den bekanntesten Künstlern der englischsprachigen Welt. So beginnt ein Band mit einer Auswahl bekannter Bilder des Malers mit folgender Einschätzung: »If the popularity of a painter were the measure of his artistic greatness, Sir Edwin Landseer's would be among the foremost of the world's great names. At the height of his career probably no other living painter was so familiar and so well beloved throughout the English-speaking world. There were many homes in England and America where his pictures were cherished possessions« (Hrull 1901, viii). Zu Landseer vgl. auch Manson 1902; zu Bonheur vgl. Pearce 1956; Krawitz 1998.
- 05** ▶ Vgl. Cuvier 1992.
- 06** ▶ Für eine Mentalitätsgeschichte des Sozialdarwinismus in den USA vgl. Hofstadter 1992.
- 07** ▶ Vgl. dazu Brockway 1979, Sheets-Pyenson 1989, Crosby 1986, Arnold 1996.
- 08** ▶ Zum Kino als Apparatur der Lesbarkeit der Natur vgl. auch Hediger 2004.
- 09** ▶ Vgl. dazu Agamben 2002, 2003; Rancière 1995.

Literatur

- Agamben, Giorgio** (2002) *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio** (2003) *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Arnold, David** (1996) *The Problem of Nature. Environment, Culture and European Expansion*. Oxford: Blackwell.
- Attenborough, David** (2003) *Life on Air*. London: BBC Publishing.
- Brockway, Lucile H.** (1979) *Science and Colonial Expansion. The Role of the British Royal Botanic Gardens*. New York, London, Sydney, Toronto: Academic Press.
- Cartmill, Matt** (1993) *A View to a Death in the Morning. Hunting and Nature Through History*. Cambridge MA, London: Harvard University Press.
- Crosby, Alfred W.** (1986) *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cuvier, Georges** (1992 [1812]) *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes. Discours préliminaire*. Paris: Flammarion.
- Darwin, Charles** (1964 [1859]) *The Origin of Species. A Facsimile of the First Edition*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Fabian, Johannes** (2002 [1983]) *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Gould, Stephen Jay** (2002) *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Haraway, Donna** (1991) *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York.
- Hediger, Vinzenz** (2002) »Mogeln, um besser zu sehen, ohne deswegen die Zuschauer zu täuschen.« Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten. In: *Montage/AV111/2*, S. 87-96.
- Hediger, Vinzenz** (2004) Das Abenteuer der physiognomischen Differenz. Science Fiction, Tierfilme und das Kino als anthropologische Maschine. In: Petra Löffler, Leander Scholz (Hrsg.) *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont, S. 11-30.
- Hofstadter, Richard** (1992 [1944]) *Social Darwinism in American Thought*. Boston: Beacon Press.
- Hrull, Estelle** (1901) *Landseer. A Collection of Fifteen Pictures and a Portrait of the Painter*. Boston, New York: Houghton, Mifflin and Company.
- Isenberg, Andrew C.** (2002) The Moral Ecology of Wildlife. In: Nigel Rothfels (Hrsg.) *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press, S. 48-64.

- Kappelhoff, Hermann** (1999) And the heart will go on and on. Untergangphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film TITANIC von James Cameron. In: *Montage / AV*, 8/1, S. 85-110.
- Krawitz, Henry** (1998) *Rosa Bonheur. All Nature's Children*. New York: Daesh Museum.
- Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg; Binczek, Natalie (Hrsg.) (2004) *Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Lyell, Charles** (1990 [1830-1833]) *Principles of Geology*. Chicago: Chicago University Press.
- Manson, James A.** (1902) *Sir Edwin Landseer, RA*. London: Walter Scott Publishing.
- Mayr, Ernst** (1982) *The Growth of Biological Thought. Diversity, Evolution and Inheritance*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press.
- Mead, Margaret** (1995 [1952]) *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. In: Paul Hockings (Hrsg.) *Principles of Visual Anthropology*. 2nd Ed. New York: De Gruyter, S. 3-10.
- Mitman, Greg** (1999): *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pearce, Catherine O.** (1956) *Rosa Bonheur. Her Life*. New York: Henry Holt.
- Rancière, Jacques** (1995) *La Mésentente. Politique et Philosophie*. Paris: Galilée.
- Ruskin, John** (1959) *The Lamp of Beauty. Writings on Art*. London: Phaidon.
- Sheets-Pyenson, Susan** (1989) *Cathedrals of Science. The Development of Colonial Natural History Museums During the Late Nineteenth Century*. Kingston, Montreal, London: McGill-Queen's University Press.
- Shohat, Ella; Stam, Robert** (1996) *From the Imperial Family to the Transnational Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalization*. In: Rob Wilson, Wimal Dissanayake (Hrsg.), *Global/Local, Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, London: Duke University Press, S. 145-170.
- Stiegler, Bernard** (1996) *Technique et Temps II: La désorientation*. Paris: Galilée.
- Wyatt, Justin** (1994) *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.