

Filmtiere erforschen

Einige Überlegungen zu den Voraussetzungen der filmanalytischen Annäherung an das Animalische

Seit sich ein wissenschaftliches Interesse am Tier¹ in den 1990er-Jahren aus multi-disziplinären Perspektiven zu jungen Fächern wie «Human-Animal Studies» oder «Critical Animal Studies» verdichtet und sich auch gesamtakademisch über kurzlebige Fachtrends hinaus etabliert, reichen die jeweiligen Fokussierungen vom Aufbrechen anthropozentrischer Verkürzungen von Geschichte über philosophische Neukonfigurationen der anthropologischen Differenz bis hin zum eher aktivistisch geprägten Einfordern tierethisch privilegierter Rechtspositionen. Vielfach und ebenfalls fächerübergreifend wird dabei erkannt, dass die Frage nach Tieren untrennbar mit Fragen nach Medien verbunden erscheinen. So versieht der Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies in seinem 2013 erschienenen Band *Tiere, Bilder, Ökonomie* den titelgebenden Bildbegriff mit einer (allerdings symptomatisch unbestimmten) Mediendimension: «[Es] wird schnell deutlich, wie sehr unsere Vorstellungen von ‹Tieren› – gerade in unserer mediendominierten Gesellschaft – von Bildern sowie gesellschaftlich und kulturell vermittelten Auffassungen abhängig sind.»²

Diese Erkenntnis bestimmt mitunter auch wissenschaftliche Publikationen insbesondere im Bereich der Geschichtswissenschaft, Medizin, Kultur- und Sozialwissenschaften, welche sich durch Paradigmenwechsel und neue Fachperspektiven – teilweise bis zur Ausrufung eines *animal turn* verdichtet – ihre Bezugnahme auf und Abhängigkeit von Tieren überprüfen. Diesen fachdifferenten Beiträgen unterliegt insofern gleichermaßen ein Medienbezug, als dass sich in die jeweiligen Forschungsperspektiven ein Bewusstsein über die mediale Verfassung und Bedingung

- 1 Der generische Begriff «Tier» ist hier wie auch im Folgenden bewusst nicht durch Begriffe wie «nichtmenschliche Lebewesen» o.ä. ersetzt. Die Rede vom Tier im allgemeinen Singular soll als «vielleicht eine der größten und systematischsten Dummheiten derer, die sich Menschen nennen» (Vgl. Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*. Wien, 2010, S. 70 und Chimaira Arbeitskreis: Eine Einführung in Gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld, 2011, S. 9) nicht sprachlich kompensiert werden, da im Rahmen dieser Untersuchung gerade auf den kulturellen, sprachlichen und medialen Semantiken der anthropologischen Differenz abgestellt werden soll.
- 2 Chimaira Arbeitskreis: *Tiere Bilder Ökonomien. Fahrtensuche und Streifzüge*. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Tiere Bilder Ökonomien. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Bielefeld, 2013, S. 10.

des Tierischen einschreibt. «Tiere» sind hier im Sinne der Geschichte, Medizin, Kultur- und Sozialwissenschaften weniger reale Akteure sondern vornehmlich literarische, audiovisuelle und fotografische Modellierungen, die kulturelle Konstruktionen des Animalischen präfigurieren, gestalten und erhalten. Es wird bereits deutlich, dass der interdisziplinäre wissenschaftliche Zugriff auf Tiere gefordert ist, sich über den medialen Status des Animalischen zu vergewissern und sich gegebenenfalls auf die spezifisch medialen Bedingungen auch einzulassen. Mitunter tritt an die Stelle dieser Herausforderung jedoch der Versuch der Kompensation. So ist zum Beispiel in der Zeitschrift *Historische Anthropologie* zu lesen:

Tiere und Geschichte, Tiere in der Geschichte, die Geschichtlichkeit von Tieren und die Geschichtsmächtigkeit von Tieren interessieren uns aus unterschiedlichen Perspektiven. Wichtig ist dabei allerdings, dass es uns um reale Tiere geht, [...], die tatsächlich «da waren»³

Es erscheint fraglich, inwiefern diese «realen» Tiere abseits des medialen Diskurses beschrieben werden können, der von ihnen und ihrem (hier historischen) Wirken erst Kenntnis vermittelt.

In dezidiert medienwissenschaftlichen Forschungen haben Tiere – infolge beziehungsweise folgerichtig – Konjunktur. Der Facettenreichtum des Fachdiskurses, die vielfältigen Überkreuzungen mit anderen Disziplinen und letztendlich die «großen» philosophischen Fragestellungen um Mensch und Tier deuten hierin immer wieder auf Desiderate. Für die mediale Modellierung des Animalischen fehlen häufig Modelle und Beschreibungskategorien, die Anthropozentrismen als Normen der wissenschaftlichen Methode reflektieren. Ebenso besteht ein sich fortlaufend aktualisierender Bedarf an Orientierung in Theorie- und Philosophieangeboten sowie an deren dezidiert medienwissenschaftlicher «Inwertsetzung». Der Versuch, eine Untersuchung der medialen Verfassung von Tier und Mensch auf eine theoretische Basis zu stellen, setzt jede Modellbildung einer unüberschaubaren Vielfalt an philosophischen, naturwissenschaftlichen, theologischen, ethischen Diskursen und Forderungen aus. Die wissenschaftstheoretische Beschäftigung mit Medientierforschung kann dieses Feld nicht durch einen monolithisch gesetzten Philosophiediskurs ordnen ohne Verkürzungen zu produzieren. Das medienwissenschaftliche Interesse am Tier rückt so mitunter in das ungünstige Licht von Selbstbestimmungs- und Orientierungsproblemen und läuft Gefahr sich jenseits der Fachgrenzen zu immobilisieren oder sich arbeitsökonomisch «aufzureiben».

Unter anderen leisten hier insbesondere die Forschungen von Sabine Nessel, Christine Noll Brinkmann, Ute Holl und Maren Möhring medienwissenschaftliche Grundlagenarbeit und eröffnen Perspektiven auf das Animalische als multidimensionales und vielseitiges Epistēm. In diesen Forschungen finden unterschiedliche

3 Gesine Krüger; Aline Steinbrecher: *Editorial. Tierische (Ge)Fährten*. In: *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag* 2, 2011, S. 169.

mediale Bezugnahmen auf Tiere Berücksichtigung und es wird wiederholt die Frage nach Verbindungen und ordnenden Denkmustern gestellt. Für diese Grundlagenarbeit – dies wird verschiedentlich betont – erscheint Film als besonders tauglicher Untersuchungsgegenstand, ist doch seine Entstehungsgeschichte vielfach und scheinbar intrinsisch mit Tieren verbunden. Seit seiner Früh- und Vorgeschichte kann dem Film ein besonderes Näheverhältnis zu Tieren unterstellt werden. Stefan Rieger spitzt dies in der Aussage zu, die Geschichte des Kinos sei eine Tiergeschichte.⁴ «Weil beim Gehen die Tierbeine in der Überzahl waren, ist die Geschichte des Kinos eine Tiergeschichte, deren Narrativ eine Mediengeschichte und deren Ermöglichungsgrund eine Wissenschaftsgeschichte.»⁵

Im Folgenden soll deshalb hier der Versuch unternommen werden, einige Voraussetzungen der Erforschung medialer Tiere im Allgemeinen und filmischer Tiere im Speziellen herzuleiten. Die daraus entstehende Perspektive kann im Idealfall Parameter weiterer Theoriebildung aufzeigen und für analytische Annäherungen eine ordnende Matrix bereitstellen. Sie soll sich diesem Anspruch allerdings ‹tastend› aus der Richtung der ideellen Verkürzungen und ‹Verdrängungen› sowie der wissenschaftlichen Fallstricke nähern, welche sich – so die These – letztlich als Kompensationen des ontologischen Scheiterns an den Kategorien ‹Mensch› und ‹Tier› ergeben. Können diese zwar wissenschaftliche Untersuchungen des Tieres maßgeblich verzerren, so erscheinen sie doch, durch methodische ‹Inwertsetzung›, aufschlussreich; sie lassen sich zu einer epistemischen Programmatik ‹positivieren›, die sich am Medium Film exemplifizieren lässt.

Die filmische Modellierung des Tieres ruft Fragen nach Facetten einer ‹Filmsprache des Tieres› auf, in der kulturelle Semantiken des Animalischen sowie Tiere als Motiv, Kulisse, Staffage und Figur zu spezifisch filmischer Form gelangen. Film bildet ferner kommunikative Texturen aus, in denen sich Mensch und Tier nach medialen Standards verstricken können, so dass sich eine Perspektive auf interspeziesistische Interaktion und Kommunikation anschließt.⁶ Weiterhin erscheint fraglich, welche Verbindungen zu verschiedenen Sets beschreibbarer Gebrauchsformen des Tierfilms (Bspw. Dokumentar- oder Spielfilm) sich herstellen lassen und letztlich sind diese Erkenntnisinteressen meistens kaum sinnvoll von einer kulturkontextspezifischen Perspektive auf Alterität zu trennen und werden häufig zudem verwickelt in ‹aktivistisch› geprägte Forderungen nach Schutz und utopischen Modi der Mensch-Tier-Beziehungen. Liegt bereits in der methodischen Harmonisierung dieser (bei weitem nicht vollständigen) Ideenkreise eine immense Herausforde-

4 Vgl. Benjamin Bühler; Stefan Rieger: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M., 2006, S. 186.

5 Rieger/Bühler 2006, S. 186.

6 Vgl. hierzu: Holl, Ute: Medien der Bioakustik. Tiere wiederholt zur Sprache bringen. In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried; Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin, 2012.

rung, so braucht es nur die Fokusverschiebung vom Real- zum theoretisch desideraten Animationsfilm um die meisten Ergebnisse wieder in Frage zu stellen. Es soll deshalb im Folgenden versucht werden, entgegen der hier angedeuteten Fluidität und Flüchtigkeit den grundsätzlichen Voraussetzungen einer Filmtierforschung, welche die oben genannten Punkte im Sinne einer epistemischen Programmatik umgreifen kann, nachzugehen.

I. Einheitsmystiken: Zwei Fallstricke der Filmtierforschung

Die Erforschung des Animalischen im Film erscheint – so die These – von zwei wesentlichen Fehlannahmen gefährdet, die jedes Untersuchungsmodell zwingend Verzerrungen beziehungsweise Verkürzungen aussetzen müssen.

a) Die Abwesenheit des Menschen

Das Filmtier ist kein valides Tier, sondern eine dezidiert filmische Konstruktion. Diese Annahme – sie klingt hier recht selbstverständlich – kann eine erste Fehldeutung der exklusiven Beziehung von Tier und Film aufzeigen. So könnte man annehmen, Film stehe den Kreaturen als technologisches Neutrum und damit als ‹ideologiefreie› Sphäre gegenüber, die sich vom Menschen und seinen identitären Ansprüchen als Schutzraum gegen die Trennungen und Zäsuren, die die Wirklichkeit durchziehen, gelöst hat. Der Takt von Kamera und Projektor vereinheitlicht Mensch, Tier und Welt im technisch-neutralen Metrum der Bewegungssillusion. Bewegung ist nicht mehr individuell, sondern ‹generelle Bewegung›:

Bergson nimmt an, dass der Kinematograf aus den mannigfaltigen Weltbewegungen eine ‹unpersönliche, abstrakte und einfache Bewegung, sozusagen Bewegung überhaupt (le mouvement en general)› herauslöst, um ‹diese [...] im Apparat niederzulegen›. Im Kino werden nicht sich tatsächlich bewegende Menschen vor unseren Augen reproduziert, sondern unbewegte Fotogramme zum Leben erweckt, die sich die Bewegung von Kamera und Kinoprojektor aneignen. Dabei entsteht keine Vielfalt individueller Bewegungen: Im Film bewegt sich alles im gleichen Rhythmus des Kinoprojektors.⁷

Das Filmtier ist deshalb keine Trophäe, es erstarrt nicht zu einer Pose wie etwa die Dermoplastiken Carl Ethan Akeley's, sondern erscheint lebendig. Dieses Leben ist aber kein biologisches Leben sondern eben ein mediales, welches sich den Forderungen der Wirklichkeit nach gattungslogischer Integrität und radikaler Sterblichkeit widersetzt. Es ist ein alternatives Leben, in der alternativen Realität des Films, die uns als Zuschauer und Zuschauerinnen auch alternative Haltungen zur außermedialen Wirklichkeit ermöglichen. Vulgo: Film kann – so das ‹Trugbild› –

7 Michail Jampol'skij: Medium und Expressivität. In: Koch, Gertrud/Maar, Kirsten/McGovern, Fiona (Hrsg.): *Imaginäre Medialität, immaterielle Medien*. Paderborn, 2012, S. 89.

als scheinbar unbestechlicher Bürge den Brückenschlag zwischen den Kreaturen moderieren und ermöglicht Beziehungen abseits einer Welt der Differenz und Hierarchie. Im Vorgang der Filmrezeption stehen ZuschauerInnen der Welt nicht mehr gegenüber. Film wird zum Ort einer phantasmatischen ‹Aussöhnung› mit dem Animalischen. Die egalisierenden Effekte der Filmaufnahme, also der transgressive Schritt zwischen Darstellung und Dargestelltem veranlassten André Bazin etwa zur Annahme: ‹der Mensch genießt [auf der Leinwand] keinerlei Vorrecht vor dem Tier›.⁸

Hierin liegt mit Sicherheit Potential, gängige Auffassungen der Filmwahrnehmung mit der Idee utopischer Tier-Mensch-Beziehungen engzuführen, weitaus überwiegend erscheint jedoch das Potential, sozialromantische Verklärung unbemerkt in Analysen zu importieren. Dies liegt daran, dass Tiere im Film nicht abseits eines hegemonialen, symbolischen Diskurses des Humanen denkbar sind. Filmtiere sind selbstverständlich keine semantisch neutrale Repräsentation animalischer Lebenswirklichkeit, sondern stellen immer auch medial gemeisterte Natur (insofern dieser Kultur gegenübergestellt wird) dar. Der Film prägt maßgeblich unser allgemeines Wissen und Verständnis von den Tieren, bündigt animalische Exotik in goutierbaren Formen unterschiedlichster Unterhaltungsformate und filmmethodischer Gattungsformen und manifestiert sich so als offenes kulturelles Archiv des Wissens und der Kontrolle. Hierin ist die Kategorie Mensch immer schon als *Abstraktum* angelegt. David Wills exemplifiziert diesen kulturellen Mechanismus an einer weitaus älteren ‹medialen› Ursprungsphantasie – der Benennung der Tiere durch Adam (Genesis 2:19). Statt sich in die genealogische Reihe der Kreaturen zu begeben, indem sich der Mensch zunächst selbst benennt, ‹überträgt er einen bestimmten Typus der Selbstbezüglichkeit in vielfältiger oder gar unbegrenzter Form anderswohin [...]. Sein *ego* ist also eines, das sich durchsetzt und sich gleichzeitig unterminiert, indem es erst dem Anderen Selbst-Charakter zuspricht.›⁹ Hierin sieht Wills den ‹erste[n] technologische[n] Augenblick des Menschen, seine erste archivalische Veräußerung oder Schöpfung eines künstlichen Gedächtnisses, es ist ein Hineinstolpern in eine Technologie [...]. Ab diesem Zeitpunkt wird alles, was er sich selbst zuschreibt, vom Anderen auf ihn kommen, von der Maske des Anderen, vom Nicht-Wissen von sich selbst›¹⁰ Als kultureller Mechanismus verstetigt kann dieses identitäre Konstruktionsprinzip des Humanen bis in die Gegenwart der technischen Medien verfolgt werden. Die Fähigkeit Tiere zu symbolisieren und sie in hochtechnologisch apostrophierten Wissensordnungen zu verarbeiten, zeugt von der einzigartigen Kulturhoheit des Menschen, der sich *ex negativo* konstruiert, indem er – hier filmisch – auf das Andere deutet. Die latente Präsenz der technischen

8 André Bazin: *Was ist Film?* Berlin, 2004, S. 193.

9 David Wills: *Automatisches Leben, also Leben*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 1, 2011, S.25ff. hier S. 27.

10 Wills 2011, S. 26.

Apparate im Vorgang von Aufzeichnung und Wiedergabe, die mathematische Exaktheit der (zumindest gängigen) Leinwand oder die Positionierung von ZuschauerInnen im Kinosaal bürgen in diesem Sinne gleichermaßen für menschliche Differenz und Superiorität (der Gedanke dieses anthropogenen Archivs konkretisiert sich zum Beispiel im Projekt *Encyclopaedia Cinematographica*¹¹). *Das filmische Dispositiv*¹² hat eine anthropogene Codierung. Jedes Filmtier ist mithin zwingend und ausnahmslos für diesen kulturellen Prozess symbolischer Bürge und somit auch symbolischer Garant für eine Alterität von Mensch und Tier – die letztlich nicht abgeschüttelt werden kann. Das Filmtier kann nicht abseits des Menschen untersucht werden. Tritt an die Stelle dieser Grundannahme implizit oder explizit der ›Glaube‹ an medial apostrophierte ›Einheit‹, so ist das Konkrete, Pragmatische und Politische der Differenz in einheitsmystischen Phantasien für die wissenschaftliche Methode verloren.

b) Das absolute Wissen von Mensch und Tier

Werden in diesem Sinne Filmtier und Mensch in identitätslogischer Wechselwirkung angenommen, so drängen sich ontologische Bestimmungsversuche auf. *Worin* genau besteht die Andersartigkeit des Menschen, die sich als anthropologische Differenz artikuliert? *Warum* steht der Mensch (durch Medien) der Welt gegenüber?

An dieser Stelle droht die Frage ›Was ist der Mensch?‹ eine filmwissenschaftliche Arbeit jenseits der Fachgrenzen in ontologischen Bestimmungsversuchen zu immobilisieren. Unterschiedlichste Diskurse aus Medientheorie, Theologie, Anthropologie, Philosophie, Geschichte und Naturwissenschaften suggerieren, man müsse nur neue, effektive Verbindungen herstellen um sich dieser Frage zu nähern und durch neue Konstellationen Paradigmenwechsel in tradierten Ideenkreisen erzeugen. Geschieht dies im Glauben an eine auch nur tendenziell universelle Anthropologie, so liegt hierin Gefahr für einen weiteren methodischen Fallstrick.

Die Suche nach einer *einheitlichen* Idee vom Menschen unterstellt zumindest implizit ein ›höheres‹ und ›absolutes‹ Wissen vom Menschen. Die Idee der ›Harmonisierung‹ verschiedener Begriffstraditionen und Ideen von Mensch und Tier kompensiert demnach die prinzipielle Offenheit der Frage ›Was ist der Mensch?‹ im Mehrwertversprechen, dass das einmal Zusammengefügte der Teildiskurse

11 Vgl. Pauleit, Winfried: *Encyclopaedia Cinematographica*. Tiere im wissenschaftlichen Film und ihr Reenactment in der bildenden Kunst. In: Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin, 2012.

12 Der Begriff Dispositiv meint an dieser Stelle konkret die technisch apparative Rahmung der filmischen Aufführung und die Positionierung von ZuschauerInnen darin, die auch außerhalb des Kinos beschrieben werden kann und sich etwa im Anschluss an Jean Louis Baudry denken ließe. Es liegt ferner nahe ›Dispositiv‹ in diesem Zusammenhang als multidimensionalen Zusammenhang von Wahrnehmung, Apparat, Macht, Wissen und Identität anzunehmen. Vgl. hierzu grundlegend: Paech, Joachim: Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: *MEDIENwissenschaft*. 4, 1997, S. 400–420.

mehr als die Summe seiner Teile sein könnte. Die Annahme, es gäbe eine einheitliche Idee des Menschen irgendwo zwischen den Bestimmungsversuchen einzelner Denkrichtungen, produziert deren Konjunktion als esoterischen Verbindungsmythos der *conditio humana*.¹³ Sofern menschlicher Existenz jedoch ein ontologischer Kern unterstellt wird, ist dieser Gedanke auch an die Vorstellung einer Bestimmung und Daseinsberechtigung gebunden und verabsolutiert den Menschen im Sinne Diderots (und Kants) als den «einzigartigen Begriff»: «Der Mensch ist nicht erst das sinngebende, sondern bereits das gegenstandskonstituierende Prinzip der Welt.»¹⁴

Hierin ist die Trennung zwischen Mensch und Tier als letztlich natürlich, biologisch oder spirituell implizit angenommen und die *scala naturae* als Schicksalsordnung akzeptiert. Der Kategorie «Mensch» – so die hier vertretene These – fehlt jedoch diese innere Konsistenz bzw. Legitimation und die Behauptung einer solchen «menschlichen Natur» oder ihre implizite Annahme ist gleichsam die Kompensation dieses Defizits. *Die ontologische Selbstbestimmung des Menschen ist eine Aporie.*

Die Kategorie «Mensch» muss (ebenso wie «Tier») immer erst hergestellt, substantialisiert und erhalten werden. Mensch und Tier sind kulturelle Konstruktionen, erzeugt zu den auch medialen Bedingungen ihrer Zeit. Medien – darunter sozusagen besonders differenziert: Film – sind operative Stellgrößen bei der Aushandlung des Humanen und Animalischen.

II. Film und anthropologische Differenz: Die anthropologische Maschine

Er [der Mensch] hat einfach eine biografische Maschine mit einem *autós* in Gang gesetzt, aber das ist eine Maschine, die endlos, wie automatisch, weiterlaufen wird.¹⁵

In der Topografie dieses kulturellen Mechanismus, der nun im Anschluss an Wills als «Ursprungsakt» des Humanen skizziert wurde, gilt es Film nun weiter zu verorten. Gebunden an den Gedanken der Benennung und der Sprache (im umfänglichen Wortsinn des *logos*) erfüllt bereits diese «Ursprungsphantasie» die Kriterien eines rudimentär medialen Handelns, was Wills bewusst in der Terminologie der «Maschine» und der «Technologie» vorwegnimmt. Dieses Handeln selbst – also die konkreten Gebrauchsformen – können sich jedoch, wie angedeutet, über diesen anthropogenen Charakter hinwegsetzen, eine alternative Sinnlichkeit hervorbringen. Hat Film nun eine grundsätzliche anthropogene Signatur als technologisches Dispositiv («Rahmung») und schafft dennoch Wahrnehmungsräume in denen Tier und Mensch (als «filmisches Leben») kategorial «fluide» verhandelbar werden – zum Beispiel im animationsfilmisch beliebten Anthropomorphismus –, so kann Film

13 *Conditio Humana* (oder klassisch lat. *Conditio humana*) = Idee von den Bedingungen des Menschseins in der anthropologischen Philosophie.

14 Welsch, Wolfgang: *Mensch und Welt. Eine evolutionäre Perspektive der Philosophie*. München, 2012., S. 10f.

15 Wills 2011, S. 27.

das Humane, gerade weil es immer schon vorausgesetzt ist, in allen denkbaren auch utopischen Modi deklinieren, ohne dass identitäre Destabilisierung den ›Sicherheitskreis‹ der dispositiven Rahmung sprengen könnte. Das »Humane« kann im Film durch das Monströse und Hybride (Anthropomorphismus) – welches sich im audiovisuellen Bewegtbild zu einer gleichsam sinnlich anschlussfähigen Figur verdichtet – strapaziert und wieder implizit als Norm eingefangen werden. Es kann ferner natürlich dem Animalischen in allen denkbaren Konstellationen gegenüber gestellt werden. Aus diesen unendlichen Konjunktionen von Filmtier und (Film-) Mensch entsteht eine mediale Permutation der Spezies, deren Grenzen sich fortlaufend neu justieren und verschieben, jedoch nie die (dispositive) Rahmung verlassen. Tier und Mensch gewinnen hierin Kontur durch negative reziproke Abgrenzung; das Nicht-Humane (beispielsweise das terminale Stadium von Cronenbergs *DIE FLIEGE*, 1986, steht dem Menschlichen gegenüber, das Nicht-Mehr-Tierische (*L'ENFANT SAUVAGE*, 1970) konturiert das Animalische. Anthropologische Differenz entsteht mithin hier durch sich fortlaufend verschiebende Ein- und Ausschlüsse an den zwei Seiten einer Grenze, die das Humane und das Animalische separiert. An dieser Stelle liegt es nahe, die nun skizzierte Vorstellung vom Film als anthropogenem Medium mit Giorgio Agambens Überlegungen zur ›anthropologischen Maschine‹ engzuführen:

Insofern in ihr [der anthropologischen Maschine] die Erzeugung des Humanen mittels der Opposition Mensch/Tier, human/inhuman auf dem Spiel steht, funktioniert die anthropologische Maschine notwendigerweise mittels einer Ausschließung (die immer auch ein Einfangen ist) und einer Einschließung (die immer schon eine Ausschlößung ist). Gerade weil das Humane jedesmal bereits vorausgesetzt wird, schafft die Maschine eine Art Ausnahmezustand, eine Zone der Unbestimmtheit, wo das Außen nichts als die Ausschließung des Innen und das Innen seinerseits nur die Einschließung eines Außen ist.¹⁶

Mit Agambens Denkfigur der anthropologischen Maschine ist der Ausgangsfrage nach der filmwissenschaftlichen Annäherung an das Animalische sicherlich keine Medientheorie entgegengehalten. Agambens Vorstellungsbild von der ›Maschine‹ steht jedoch in Verbindung mit einer erkenntnisleitenden Programmatik, die auf die Frage nach der anthropologische Differenz im Film übertragbar erscheint. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung kann sich mit Agambens Überlegungen vor allem über ein Selbstverständnis hinwegsetzen, welches mit den beiden oben genannten Punkten (a, b) einen weiteren methodischen Fallstrick ausbildet: das Vertrauen darin, dass mit der Sichtbarmachung eines kulturellen Mechanismus genug Erkenntnisse gewonnen seien und sich damit verbundene Probleme nun auflösen werden.

III. Versuch eines epistemischen Programms

Am bereits angesprochenen mythisch-verzerrenden Potential der *conditio humana* weist Roland Barthes auf Probleme bei der Betrachtung des Humanen hin:

Der Mythos von der *conditio humana* stützt sich auf eine sehr alte Mystifikation, die seit jeher darin besteht, auf den Grund der Geschichte die Natur zu setzen. Der klassische Humanismus postuliert, daß man, wenn man ein wenig an der Geschichte der Menschen kratzt, an der Relativität ihrer Institutionen oder der oberflächlichen Verschiedenartigkeit ihrer Haut [...], sehr schnell zur tieferen Schicht einer universalen menschlichen Natur gelange.¹⁷

Hierin sieht Barthes die Gefahr das Konkrete, das die Bedingungen des Menschseins erfordern, in den Begriffen «Natur» und «Gott» zu verlieren: «Das läuft natürlich darauf hinaus, eine menschliche Essenz zu postulieren, und schon ist Gott [...] wieder eingeführt.» Dem hält Barthes die Forderung entgegen, Spiritualismus (hierin kann der Glaube an eine universelle Natur als Pantheismus aufgehen) und seine «nivellierende» Tendenz ideell zu überwinden: «Damit diese natürlichen Fakten zu einer wirklichen Sprache gelangen, müssen sie in eine Ordnung des Wissens eingefügt werden, das heißt: muß postuliert werden, daß man sie verwandeln kann, daß man gerade ihre Natürlichkeit unserer menschlichen Kritik unterwerfen kann.»¹⁸ Barthes plädiert in diesem Sinne für eine Historisierung des «Natürlichen»:

Der fortschrittliche Humanismus muß dagegen stets daran denken, die Begriffe dieses alten Betrugs umzukehren, die Natur, ihre «Gesetzmäßigkeiten» und ihre «Grenzen» unaufhörlich aufzureißen, um darin die Geschichte zu entdecken und endlich die Natur selbst als historisch zu setzen.¹⁹

Mit Giorgio Agambens strukturell (und im aktivistischen Impetus) ähnlicher Forderung an eine wissenschaftliche Methode, lassen sich Barthes' Überlegungen mit der Idee der «anthropologischen Maschine» zusammenführen (womit sich diese Argumentation auch wieder dem Animalischen nähert):

Nur weil so etwas wie das animalische Leben im Innern des Menschen abgetrennt worden ist, nur weil Distanz und Nähe zum Tier im Innersten und Unmittelbarsten ermessens und erkannt worden sind, ist es möglich, den Menschen den anderen Lebewesen entgegensetzen und zugleich die komplexe – und nicht immer erbauliche – Ökonomie der Beziehungen zwischen Menschen und Tieren zu organisieren. Aber wenn das zutrifft, wenn die Zäsur zwischen Mensch und Tier in erster Linie das Innere des Menschen durchzieht, dann muß die Frage nach dem Menschen – und dem «Humanismus» – als solche neu gestellt werden. In unserer Kultur ist der

17 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M., 2004, S. 17f.

18 Barthes 2004, S. 18.

19 Ebd.

Mensch immer als Trennung und Vereinigung eines Körpers und einer Seele gedacht worden, eines Lebewesens und eines *lógos*, eines natürlichen (oder tierischen) und eines über-natürlichen, sozialen oder göttlichen Elements. Wir müssen hingegen lernen, den Menschen als Ergebnis der Entkoppelung dieser zwei Elemente zu denken und nicht das metaphysische Geheimnis der Vereinigung, sondern das praktische und politische der Trennung zu erforschen.²⁰

Begreift man Film als «anthropologische Maschine», so darf eine wissenschaftliche Methode Spiritualismus und Einheitsmystik nicht in das Mediale legen.²¹ Als regulative Stellgröße verwaltet Film vielmehr «Mensch» und «Tier» in konstitutiver Wechselwirkung als historisch wandelbare Kategorien und ist damit fester Bestandteil gegenwärtiger Ideologien und Biopolitik. Mystische Verzerrungen, in denen Anforderungen der Produktion des Humanen verdrängt oder «Mensch» bzw. «Tier» für ontologische Fragestellungen freigegeben werden, leisten gleichermaßen die Kompensation einer Aporie der Selbstbezüglichkeit, in der das Konkrete (am filmischen Material beschreibbare) hinter die Projektion eines größeren, holistischen Scheinzusammenhangs zurücktreten muss.

Weicht man den nun aufgezeigten Fallstricken methodisch und analytisch aus, darf die daraus entstehende Ordnung im Sinne dieser Argumentation natürlich nicht erneut als «Königsweg» verabsolutiert werden. Die nun gesammelten Ideen bieten vielmehr ein Orientierungsangebot, welches helfen kann, Theorie, Methode, Terminologie und Analyse kritisch zu überprüfen und deren erkenntniseffektive Organisation anzuleiten. In einer filmwissenschaftlichen Annäherung an das Animalische werden so das Konkrete, Pragmatische und Strategische der «kulturmaschinell» hergestellten Tier-Mensch-Trennung, in seinem historischen Kontext und Wandel ausweisbar. Hierin können Formierungen der Wahrnehmung durch die filmische Form bzw. den filmischen Text intelligibel gemacht werden, ideologische Implikationen markiert und letztlich deren historischer Kontext und Wandel untersucht werden.

20 Agamben 2003, S. 26.

21 Zwei zumindest tendenziell gefährdete Begriffe sind beispielsweise im Kontext des Posthumanismus geläufig. So beschreibt die *künstliche Intelligenz* eine Form des im Menschen erzeugten Nicht-menschlichen (Agamben), eine ideelle Abspaltung, die wiederum nur eine identitätsstabilisierende Alterität ausprägt. *Virtualität* beschreibt ferner einen Mechanismus, der das Humane aufnimmt, transformiert und zu technischen Bedingungen vereinheitlicht wieder ausgibt. Hierin könnte im Sinne dieser Argumentation die Kompensation eines identitären Defizits im Mythos einer Einheitsphantasie, die zugleich die radikale Sterblichkeit des Menschen leugnet, gesehen werden.

IV. Fazit und Ausblick: Transzendenz wider das Anthropogene?

Mit Blick auf die eingangs erörterten Arbeitsbereiche tierfokussierter medienwissenschaftlicher Forschung, lässt sich nun eine umgreifende Perspektive eröffnen. In Anlehnung an Jan Philipp Stange ließe sich diese wie folgt formulieren:

Im Mittelpunkt der Analyse steht weder das Tier als ein dem Menschen Entgegen-gesetztes noch «Mensch» oder «Tier» als Kategorie *sui generis*, sondern die Grenze als Trennendes und Verbindendes. Es geht darum, zu beschreiben, was inner- oder außerhalb des Menschen das Nichtmenschliche produziert, das vom Tier her kommt oder in Richtung des Tieres geht.²²

Abschließend soll das bereits genannte Zitat Bazins (I, a) erneut aufgegriffen werden. Der Gedanke an eine Dezentrierung des Menschen im Medium Film und an die Utopie einer Filmsprache transgressiver Effekte soll nicht einfach mit Verweis auf sein irreführendes Potential abgelehnt werden. Diesem Ansatz konsequent folgend, könnte man der Idee verfallen, jede filmische Modellierung des Tieres in den Dienst eines kulturellen Regulativs zu stellen, welches «Mensch» als Identität aus dem Zusammenhang von Macht und Wissen hervorbringt. Auch hierin erscheint der Blick gerade auf Gegenentwürfe zur Realität hegemonialer Diskurse und auf Utopien verstellt. Das Dilemma menschlicher Identität erscheint vor dem Hintergrund der hier ausgebreiteten Überlegungen gerade darin zu bestehen, dass «Differenz» als identitätsstiftender Mechanismus unvermeidlich erscheint. Der Mensch existiert demnach solange er den Dingen gegenübersteht. Die Paradoxie dieser Weltbezüglichkeit drängt auf das Bedürfnis nach (sinnlichen) Alternativen, die in den Darstellungspotentialen des Films einen privilegierten Ort gefunden haben. Wird dem Film eine grundsätzliche anthropogene Signatur/Codierung zugesprochen, so schließt dies nicht aus, dass auch Transzendenz, gattungslogische Verunsicherung und identitärer Konflikt zu filmischer Form gelangen können. Das Filmtier entzieht sich den Ideologien unserer Lebensrealität, da seine sinnliche Erscheinung nicht auf biologische Körperlichkeit angewiesen ist. Für die Teilungen und Zäsuren in denen «Mensch» und «Tier» Kontur gewinnen, ist es somit zugleich immer ein Regulativ aber niemals vollends zu vereinnahmen.

«Die unbedingte Fremdheit des Tierischen zersetzt in ihrer fliehenden Dynamik eindeutige Bedeutungsmuster.»²³

Anders ausgedrückt: Wenn der Mensch der Welt als einzigartiges und überlegenes Wesen gegenübersteht, so steht dafür Film als technisch-apparative Anordnung ein, nicht die Realität des Films!

22 Vgl. hierzu: Jan Philipp Stange: Tier Titus. Anatomie des Animalischen. In: Höller, Andrea/Palmanshofer, Hanna/Schweigler, Stefan (Hrsg.): *Animalisch. Kreaturen und Kreationen*. Wien, Berlin, Münster, 2012, S. 114.

23 Stange 2012, S. 114.

Insofern markiert Bazins Postulat von der Dezentrierung des Menschen im Medium Film treffend eine Gegenteilstendenz zum anthropogenen Charakter des Films, die den Spannungsbogen einer Dialektik aufzeigt und damit auf ein Forschungsfeld deutet, dass sowohl für die Formung von Theoriekonstellationen als auch für Filmphilosophie eine Herausforderung darstellt.

Literatur

- Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a. M. 2003.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 2004.
- Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin 2004.
- Brandstetter, Gabriele: Animal locomotion. Tierbilder und Verkörperung im modernen Tanz. In: Schmidt, Robert; Stock, Wiebke M.; Volbers, Jörg (Hrsg.): *Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit*. Weilerswist, 2011. S. 32–43.
- Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M. 2006.
- Chimaira Arbeitskreis: Eine Einführung in Gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld, 2011. S. 7–37.
- Tiere Bilder Ökonomien. Fährtenuche und Streifzüge. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Tiere Bilder Ökonomien. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Bielefeld 2013. S. 7–16.
- Derrida, Jacques: *Das Tier, das ich also bin*. Wien 2010.
- Förster, Anette: Das Zusammenspiel von Schauspielerinnen und Tieren im Stummfilm. Kathlyn Williams, Berthe Dagmar, Musidora, Nell Shipman. In: Nessel/Pauleit/Rüffert/Schmid/Tews 2012, S. 61–78.
- Hastedt, Sabine: Die Wirkungsmacht konstruierter Andersartigkeit – Strukturelle Analogien zwischen Mensch-Tier-Dualismus und Geschlechterbinarität. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies 2011. S. 191–214.
- Holl, Ute: Medien der Bioakustik. Tiere wiederholt zur Sprache bringen. In: Nessel/Pauleit/Rüffert/Schmid/Tews 2012, S. 97–114.
- Jampol'skij, Michail: Medium und Expressivität. In: Koch, Gertrud/Maar, Kirsten/McGovern, Fiona (Hrsg.): *Imaginäre Medialität, immaterielle Medien*. Paderborn 2012. S. 89–104.
- Kassung, Christian/Mersmann, Jasmin/Rader, Olaf B.: *Zoologicon. Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere*. München 2012.
- Krüger, Gesine/Steinbrecher, Aline: Editorial. Tierische (Ge)Fährten. In: *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag* 2, 2011. S. 169–171.
- Möhring, Maren/Perinelli, Massimo/Stieglitz, Olaf: *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln 2009.
- Nessel, Sabine: Das Andere Denken. Zoologie, Kinematografie und Gender. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 1, 2011. S. 48–57.
- Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin 2012.
- Nessel, Sabine/Schlüppmann, Heide (Hg.): *Zoo und Kino*. Frankfurt a. M., Basel 2012.
- Paech, Joachim: Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: *MEDIENwissenschaft* 4, 1997. S. 400–420.
- Pauleit, Winfried: *Encyclopaedia Cinematographica. Tiere im wissenschaftlichen Film und ihr Reenactment in der bildenden Kunst*. In: Nessel/Ders./Rüffert/Schmid/Tews 2012, S. 11–26.
- Stange, Jan Philipp: Tier Titus. Anatomie des Animalischen. In: Höller, Andrea/Palmanshofer, Hanna/Schweigler, Stefan (Hg.): *Animalisch. Kreaturen und Kreationen*. Wien, Berlin, Münster 2012, S. 112–125.
- Wills, David: Automatisches Leben, also Leben. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 1, 2011. S. 15–30.
- Welsch, Wolfgang: *Mensch und Welt. Philosophie in evolutionärer Perspektive*. München 2012.