

Sabine Nessel, Winfried Pauleit, Christine Ruffert, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews (Hg.): Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien

Berlin: Bertz + Fischer 2012, 160 S., ISBN 978-3-86505-213-1, € 19,90

Der vorliegende Band, hervorgegangen aus dem 16. Bremer Symposium zum Film, versammelt in den kategorialen Bündelungen „Klassifizierungen“, „Cinephilien“ und „Philosophien“ Beiträge, um „die Diskurse des Films – ausgehend vom Tier – neu lesbar“ (S.10) zu machen. Diese perspektivierende Vorgabe setzt mit ihren Implikationen an einem weitgehend desideraten Bereich der Erforschung von Tieren und Medien an. So erscheinen allgemeine theoretische Reflexionen über den methodischen Zugriff auf mediale Tiere oder Modellierungen

des Tieres als dezidiert filmisches Epistemem eher selten. Hier setzt der Band vor allem in den Beiträgen von Sabine Nessel, Ute Holl und Winfried Pauleit an und schafft vielfältig allgemein anschlussfähige Positionen.

Ute Holl thematisiert das Filmtier – ausgehend von den akustischen Parametern des Films – am Beispiel von Robert Bressons *Au Hasard Balthazar* (1966) als Produkt einer Mensch-Tier-Maschine-Verbindung (Vgl. S.102) und weist mit Haraway medienhistorisch den Einstieg in eine Medientheorie des gemeinsamen „Einschlusses“ von Mensch und Tier

in das Medium Film. Diesen Gedanken des „Einschlusses“ würdigt auch Jonathan Burt mit einer essayistischen Annäherung an die Frage, ob Filme die Mensch-Tier-Trennung neu kalibrieren können. Vielfältig angereichert mit Verweisen auf (bildende) Kunst und Wissenschaft und unter Bezug auf Jean Painlevés *L'Hippocampe* (1934) schreibt Burt über das Meer und den Film als ein Ineinandergreifen von Gemeinschaften verschiedener Arten. Ein Gedanke der leider hier nur aufgezeigt, nicht jedoch ausgeführt wird.

Einen genaueren Blick auf André Bazins viel zitierte Affinität zu Tieren wirft Jennifer Fay, die „Bazins Filmtheorie anhand seiner Tierliebe“ (S.132) untersucht und dabei seinen Bemerkungen zu *Kon Tiki* (1950) und *Ladri di biciclette* (1948) ebenso nachgeht wie Anknüpfungspunkten zu Derrida und Benjamin.

Sabine Nessel geht in ihrem Beitrag der Frage nach den gemeinsamen Vorläufern des Zoos und des Kinos nach und zieht aus einem historischen Vergleich der dispositiven Anordnungen der beiden Inszenierungsformen des Tieres Rückschlüsse über das „animal medial“, jene spezifisch filmische Formierung des Tieres, die „stets Teil einer Ordnung [ist], welche die Schaustellung und das Schauen gleichermaßen organisiert.“ (S.44) Dieser Entwurf des „medialen Tieres“ deutet sich in seiner reflexiven Verdichtung als gegenwärtig tragfähigste Modellierung eines analytischen Zugriffs auf Tiere in unterschiedlichen Medien an und ist geeignet, entsprechende Methoden des Zugriffs auf Tiere in vielfältiger Hinsicht zu fundieren.

Winfried Pauleit wendet sich weiterhin der Encyclopaedia Cinematographica (beziehungsweise der künstlerischen Verarbeitung des filmischen Bewegungsarchivs durch Christoph Keller, ursprünglich als Videoinstallation, aber auch als Kurzfilm verarbeitet) zu und fokussiert die Aspekte Bewegung und Zeit auch in den Studien Jules Mareys und Eadweard Muybridges. Die Beschreibung einer Egalität der Kreatürlichkeiten in den Formen dispositiver Kontrolle mit Anschluss an Deleuze und Bergson zeigen exemplarisch wesentliche Voraussetzungen zur filmischen Formierung des Tieres und der filmischen Verhandlung der anthropologischen Differenz auf.

Erfreulich erscheint auch, dass der Band die Affinität von animalischen Figuren und Animation mit einem Beitrag würdigt: Herbert Schwaab geht dem „ontologischen Status animierter Bilder“ (S.116) in seinem Beitrag zum „digitalen Realismus“ anhand des Tieres nach. Er sieht das Filmtier in einer Verfangenheit zwischen Anthropomorphismus und einem „Für-sich-Sein“ (ein „kreatürliches, tierisches, widersprüchliches Sein“, welches allerdings – falls dies überhaupt möglich sein sollte – leider nicht weiter bestimmt wird). (Vgl. S.115) Dieses „Sein“ sei der „Zweipoligkeit“ (S.123) des digitalen Kinos anverwandt, welches zwischen „malerischer Verfremdung“ (S.123) und „Rückbindung des Digitalen an die Realität“ (S.213) transzendiere. Dieser interessante Ansatz ist in den vielfältigen Implikationen der Begrifflichkeiten des „digitalen Kinos“, der „Animation“ leider nicht distinktiv und

nachvollziehbar. Befunde wie „Digitale Animationsfilme können als von der aktuellen Filmkultur und -geschichte relativ befreite Filme betrachtet werden“, die den „Zuschauer auf eine unschuldige Weise ansprechen“ (S.118) erscheinen weiterhin fraglich und begünstigen eklatante Verkürzungen. Die vielfältigen Filmbezüge erzeugen ferner ein ungünstig disperses Feld des Animationsfilms und sind teilweise nicht aussagekräftig für die digitale Animation. So wird festgestellt, Wes Andersons *Fantastic Mr. Fox* (2009) sei als Stop-Motion-Animation dem Profilmischen verhaftet: „Digitale Filmtechnologien ergänzen nur die Stop-Motion-Technik [...]. Es ist, als ob die Filme um die Möglichkeiten, Bilder und Welten hervorzubringen, wüssten, aber auch Skrupel haben, dies auf direktem Wege zu tun.“ (S.124) Andersons Film erscheint vielmehr sehr von der Entschlossenheit geprägt zu sein, seine animalischen Figuren gerade in der Qualität der Puppen-Stop-Motion-Animation zu belassen (wofür zum Beispiel der Verzicht auf digital errechnete Zwischenbilder deutet, der den mitunter etwas ‚holpernden‘ Bewegungsfluss der Figuren erklärt) und die digitalen Anteile als minimiertes Vehikel zu dulden. Gerade diese nicht-digitalen Anteile der Animation reflektieren mit ihrem Verweis in die Vergangenheit, etwa auf die Animationen Willis O'Briens, die in der persönlichen Vergangenheit verhaftete Figur Mr. Fox einerseits, andererseits in den filmisch ausgestellten Bezügen zum profilmischen Objekt gerade den hybriden Charakter des

Filmtieres zwischen filmischem Anthropomorphismus und „realem“ (quasi ebenfalls pro-filmischen), kreatürlichem Sein, der hier zu Disposition steht. Das „neue Tier“ (S.124) im Kontext des digitalen Kinos bleibt so bestenfalls schemenhaft, deutet jedoch auf die vielfältig hochinteressanten Beziehungen von Animation und tierischen Figuren.

In weiteren Fallstudien etwa zu Howard Hawks Filmen *Bringing Up Baby* (1938) und *Monkey Business* von Raymond Bellour sowie in Anette Försters Ausführungen zum Zusammenspiel von Stummfilmschauspielerinnen und Tieren werden dramaturgische Potentiale des Tieres fokussiert. Tiere werden hier als Katalysatoren menschlicher Beziehungen und Träger von Spannungspsychologien gelesen. Häufig findet sich hier die Beschreibung des Filmtieres in der Funktion des ‚Kommentars‘ und des ‚Spiegels‘ der menschlichen Figuren und ihrer Beziehungen. In diesen Kategorien erscheinen die animalischen Figuren mitunter arretiert. Man wünscht sich hier mitunter mehr zu erfahren über die dezidiert filmischen Modi der Konzeption der vorliegenden Anthropomorphismen und Zoomorphismen.

Zweifellos in die titelgebende Kategorie der Cinephilen gehört ein Beitrag, der eine der wohl prominentesten Tierfiguren des Kinos in den vorliegenden Band aufnimmt. Mit reichlich leidenschaftlicher Ergriffenheit lobt Gustavo Martín Garzo Peter Jacksons *King Kong* (2005), der der Tragik einer unmöglichen Liebe besonderen Ausdruck verschaffe. Im Zuge des Plädoyers für das Remake kommt der Autor allerdings zu Fehleinschätzungen bezüglich des Originals von

1933 (*King Kong*, Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack). Seine Diagnose, die Figur Ann Darrow – gespielt von Fay Wray – sei ein dem damals gängigen Frauenbild entsprechendes, wenig inspirierendes „Sexobjekt“ (S.79) lanciert unzutreffende Verkürzungen der Figur. Blättert man nur wenige Seiten zurück, so finden sich im Beitrag von Anette Förster reichlich Verweise auf Stummfilmschauspielerinnen, die den gefährlichen Umgang mit Raubtieren zu ihrer Profession und – wohl kaum ohne einen gewissen Erfolgsdruck – zu ihrem Markenzeichen gemacht haben. Vor diesem Hintergrund erscheint die Figur Ann Darrow als prekarisierte Schauspielerin, die von einem erfolgs- und risikobesessenen Regisseur auf eine nicht kartographierte Insel gelockt wird, um sich – letztlich zum Vergnügen nicht fiktionaler Zuschauer – von einem Riesenaffen verschleppen zu lassen, 1933 bereits vielmehr als vielschichtiger Kommentar auf eine, gerade Schauspiele-

rinnen betreffende, immens risikoreiche Berufspraxis. In dieser metaisierenden Brechung liegt eine mögliche Lesart der Figur im Zusammenspiel mit ihrem animalischen Gegenpart, die sich auch in Jacksons Remake verlängert und das Original zumindest teilweise vor den argumentierten Abwertungen schützt.

Die unterschiedlichen Themen der Beiträge und die teilweise essayistischen Texte verwirklichen den Anspruch einer produktiven Vielfalt, begrenzen jedoch die Tauglichkeit des Bandes zur Orientierung im Themenfeld. Mitgeliefert wird ein eBook in englischer Sprache, in das zahlreiche Filmausschnitte eingearbeitet sind, auf die auch in der Printfassung verwiesen wird. So exemplifizieren sich die einzelnen Beiträge erkenntnisorientiert an gut gewählten Bewegtbildern, was in Kombination mit den zahlreichen Illustrationen eine anschauliche und lesenswerte Lektüre ermöglicht.

Carlo Thielmann (Marburg)