

Eva Hohenberger

DocumAnimals. Das dokumentierte Tier in Film und Fernsehen

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1748>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hohenberger, Eva: DocumAnimals. Das dokumentierte Tier in Film und Fernsehen. In: Rolf F. Nohr (Hg.): *Evidenz – »... das sieht man doch!*. Hamburg: LIT 2004 (Medienwelten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 184–217. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1748>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

DOCUMANIMALS. DAS DOKUMENTIERTE TIER IN FILM UND FERNSEHEN

Wenn ein Löwe sprechen könnte,
wir könnten ihn nicht verstehen.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Der folgende Text befasst sich mit dokumentierten Tieren im Kinofilm, von denen es nicht mehr allzu viele, und mit Tieren im Fernsehen, von denen es mehr als genug gibt. Das dokumentierte Tier ist von den Leinwänden in die Monitore abge-

wandert und hat damit Veränderungen erfahren, die von der Medienspezifik des Fernsehens geprägt sind. Tiere im Fernsehen sind immer auch Fernsehtiere, und in dieser Hinsicht unterscheiden sie sich von ihren Artgenossen im Film und auf der großen Leinwand. Um Tierdokumentationen in zwei verschiedenen Medien betrachten und problematisieren zu können, bedarf es eines Zugriffs, der mehrere Perspektiven in sich vereinigt; es wird daher im folgenden auf die Differenzen der Medien ebenso einzugehen sein wie auf ihre Gemeinsamkeiten. Denn eines bleibt beim Medienwechsel immer gleich: Wo immer Tiere zu sehen sind, ob im Kino oder im Fernsehen, wollen uns die Dokumentationen über sie glauben machen, dass Tiere so sind, wie sie sie uns zeigen. Auch Tierfilme stellen die dem Dokumentarischen eigene Problemfrage nach der Wahrheit¹ – immerhin verlangen sie ihren Zuschauern ab, das Gezeigte und Behauptete auch zu glauben.

Glauben machen

Voraussetzung der dokumentarischen Fähigkeit, glauben zu machen, ist zunächst die Glaubwürdigkeit der jeweiligen Darstellung selbst, und diese hängt zum einen von Verfahren ab, die für das betreffende Medium spezifisch sind² (das Fernsehen verfügt über andere Verfahren als der Film), zum anderen aber auch von medienübergreifenden Verfahren, wie sie etwa in den Rhetoriken des Argumentierens und Überzeugens vorgegeben sind. Nach Bill Nichols (1991) zeichnet sich der Dokumentarfilm dadurch aus, argumentierende Rede über die Realität zu sein; er erzählt, so behauptet Nichols, seine Geschichten »durch

Evidenz und Argumente« (ebd., 107ff). Nichols wendet sich strikt gegen die Vorstellung, Dokumentarfilme seien als textuelle Konstruktionen auch nur Fiktionen wie andere, die eine Welt entwerfen. Für ihn verweist der Dokumentarfilm nicht auf EINE, sondern auf DIE Welt, ◀3 und er tut dies, indem er uns Bilder dieser Welt zeigt, die wir als solche wiedererkennen. In ihrer indexikalischen Bindung an die Welt erzeugen dokumentarische Bilder für Nichols eine andere Art der Evidenz, da sie sich weder den Bedürfnissen der Narration unterordnen, noch in einem metaphorischen Verhältnis zum Abgebildeten stehen.

So angreifbar Nichols Position ist ◀4, so zeigt sie doch sehr gut, wie letztlich alle ontologischen Dokumentarfilmtheorien das fotografische Bild a priori als historische Evidenz begreifen. Für Nichols ist »historische Evidenz« bereits in den Aufnahmen von Chrustschow enthalten, der mit dem Schuh auf das Rednerpult der UNO schlägt, und erst in einem zweiten Schritt, bei Einbettung des Bildes in einen argumentativen Zusammenhang, wird diese primäre Ebene der Evidenz zugunsten einer sekundären Ebene sinngebender Prozesse verlassen: »Wenn wir mit der Darlegung eines Arguments beginnen, dann überschreiten wir die Evidenz und das Faktische hin auf die Konstruktion von Bedeutung« (Nichols 1991, 117) ◀5.

Im Gegensatz zu Nichols erscheint mir Evidenz dem fotografischen Bild nicht inhärent, sondern zugeschrieben zu sein, und zwar genau in jenen sinnstiftenden Zusammenhängen, die für Nichols der Ebene von Evidenz erst folgen. Evidenz geht dem Diskurs jedoch nicht voraus, sondern ist (ebenso wie ›das Faktische‹) sein Produkt. Ein Filmausschnitt, der Chrustschow einen Schuh auf ein Rednerpult schlagend zeigt, ◀6 verfügt nicht über mehr Evidenz als ein Gemälde oder ein Spielfilmausschnitt derselben Situation. Kenne ich Chrustschow nicht, kann ich dem Bild keinen Referenten zuordnen und damit kann das Bild auch keineswegs die Funktion von Evidenz übernehmen, die in erster Linie eine Funktion der geglückten Verkürzung oder Abkürzung ist. Diese Funktion wiederum setzt einen Diskurs voraus, der sich abkürzen lässt, in diesem Fall mein Wissen darüber, wer Chrustschow war und wo er wann mit welchem Schuh auf welches Rednerpult geschlagen hat. Um Evidenzen in diesem Sinn produzieren zu können, müssen sich Dokumentarfilme an unserem Wissen orientieren; im Falle von Tierdokumentationen müssen sie sich an jenem populären oder wissenschaftlichen Wissen über Tiere orientieren, über das die Zuschauer bereits verfügen, und sie müssen sich an denjenigen Verfahren ausrichten, die der Produktion und Sicherung von Wissen gelten und immer schon Bestandteil unseres Wissens sind. ◀7 Erst der filmische Rekurs auf das, was wir aufgrund unseres Wissens als unsere (die) Welt verstehen und für selbstverständlich erachten, lässt uns glauben und gibt einem Film die Möglichkeit, geglaubt

zu werden. Dass es für bestimmte Probleme Experten gibt, die wissen, was wir nicht wissen, ist Bestandteil unseres Wissens. Experten sind daher Garanten ungewussten Wissens und treten als solche in den Medien auf.

Zu dem von Filmen und Fernsehsendungen voraussetzbaren Wissen zählt das Wissen um mediale Konventionen selbstverständlich dazu. Wissen ist an Medien unmittelbar gebunden. ◀ 8 Auch wenn Schrift und Sprache nach wie vor die dominanten Medien des Wissens sind, kommt den – etwas vorschnell visuelle genannten – Medien ein zunehmender Stellenwert in der Produktion und Distribution von Wissen zu. So hat Vinzenz Hediger (2003) in einem Aufsatz über digital produzierte Saurier-Dokumentationen überzeugend gezeigt, wie stark sich jene an der Ästhetik herkömmlicher Tierdokumentationen orientieren, d.h. wie stark sie sich auf voraussetzbares mediales Wissen stützen, um ihre ganz und gar erfundenen Geschichten glaubhaft zu machen.

Ein mediengeschichtlicher Exkurs

Selbst wenn die Saurier-Dokumentationen bekanntes Wissen (dass es Saurier gegeben hat) in bekannten Formen plausibilisieren, zeigen sie dennoch auch Neues: So ausgiebig haben wir die ausgestorbene Tierart zuvor noch nicht beobachten können. Populären Medien wie Film und Fernsehen kommt häufig die Aufgabe zu, Wissen auf neue Art und Weise zu präsentieren, und in diesem Prozess der medialen Wiederholung und Bestätigung von Wissen entsteht das Verlangen nach den »noch nie gesehenen Bildern«, das viele Tierdokumentationen auszeichnet. In ihnen kommen jene Logiken von Hypermedialität und Unmittelbarkeit zusammen, die für Jay David Bolter und Richard Grusin (1999) in jeder Medienentwicklung wirksam sind.

Angesichts der Durchsetzung der digitalen Medien haben Bolter und Grusin die Entwicklung von Medien generell als Akte der Remediation (remediation) beschrieben, d.h. als den Versuch, ältere Medien mithilfe neuer in ihren Fähigkeiten zu übertreffen. Was an neuen Medien neu ist, lässt sich nach Bolter/Grusin am besten dann verstehen, wenn man danach fragt, wie sie ihre Vorgängermedien remodellieren und wie andererseits diese Vorgängermedien die neuen Medien remodellieren. In dieser Perspektive ist Mediengeschichte keinesfalls als linearer Prozess der Abfolge und Ablösung alter durch neuer Medien zu verstehen, sondern als ein permanenter Prozess wechselseitiger Einflussnahme, der zur Aufgabe älterer Medien führen kann, aber nicht notwendigerweise führen muss: So wie der Film die Literatur nicht abgeschafft, wohl aber verändert hat, so hat auch die Literatur auf den Film Einfluss genom-

men und so wie sich das Fernsehen auf den Film oder auf das Radio bezogen hat, so wurde es selbst wiederum durch die digitalen Medien remodelliert. Die ständige Bezugnahme aller Medien aufeinander mündet folgerichtig in eine theoretische Ablehnung ontologischer Spezifika von Einzelmedien; Medienspezifika besteht nur aus jeweils spezifischen Remediatisierungsformen, etwa in der Nutzung digitaler Techniken durch den Film mit dem Ziel, seinen angestammten Realitätseindruck zu verstärken. Die Saurier-Dokumentationen, deren Gebrauch digitaler Techniken Hediger als Indiz einer »gewissen Einfallslosigkeit« (Hediger 2003, 57) betrachtet, wären für Bolter und Grusin eher ein Beleg für ihre These, dass der Film auf die digitale Herausforderung damit reagiert, die »Computergraphik in seine traditionelle Struktur einzugliedern« (ebd., 147).⁹ Gerade in Hinblick auf dokumentarische Formen ist die medienhistorische These der Remediatisierung interessant, weil sie nach Bolter und Grusin zwei widerstreitenden Logiken gehorcht: einer Logik der Unmittelbarkeit (immediacy), die einen unverstellten Zugang zur Realität bei Verwischung aller medialen Spuren verlangt und einer Logik der Hypermedialität (hypermediacy), die ganz im Gegenteil die eigenen medialen Bedingtheiten der jeweiligen Darstellung auszustellen wünscht, um so ihre spezifischen Vorteile in den Vordergrund zu rücken. Diese letzte Strategie sehen Bolter und Grusin bei den digitalen Medien, speziell beim Internet, im Fensterstil sowie in der Möglichkeit von Hypertext und Nonlinearität. Ihren Gegenpart findet diese Strategie in der Logik der Unmittelbarkeit, der die Autoren etwa beim Film Dreharbeiten an Originalschauplätzen zurechnen oder beim Fernsehen die von ihnen »Live-point of view«-Programme (ebd., 5) genannten Sendungen, die einen Streifengang aus der Perspektive des Polizisten oder ein Autorennen aus der Perspektive des Fahrers zeigen. »In allen diesen Fällen«, so schreiben sie, »fordert die Logik der Unmittelbarkeit das Medium auf, zu verschwinden, um uns in der Gegenwart des repräsentierten Dinges allein zu lassen: sitzend im Rennwagen oder auf der Bergspitze stehend« (Bolter/Grusin 1999, 6).¹⁰ Die genannten Beispiele zeigen bereits an, dass auch die beiden Logiken einander so modellieren, wie es für die Wechselbeziehung von Medien generell behauptet wird. Denn nicht immer geht es in den visuellen Medien Film und Fernsehen nur um die Konstruktion eines homogenen Sichttraumes, um die Transparenz des unverstellten Blicks; die Logik der Unmittelbarkeit verwirklicht sich ebenso als ästhetische Möglichkeit einer Erfahrung, die den Blick zwar streut, dafür aber Eigenschaften wie Gleichzeitigkeit, Geschwindigkeit, Höhe oder Affekte wie Angst und Schrecken erfahrbar macht. Diese Art der Unmittelbarkeit wird durch Hypermedialität erst ermöglicht; sie lässt den Zuschauer neue Erfahrungen mit einer zwar medial vermittelten, dennoch aber auf die Kenntnis einer

›realen Realität‹ abzielenden Wirklichkeit machen: ›Im Rennwagen sitzend‹ erlebt der Zuschauer weniger den gerichteten Blick auf die Straße als die Erschütterung des Wagens und seine Geschwindigkeit.

Diese in jeder Medienentwicklung wirkende Dualität von Hypermedialität und Unmittelbarkeit könnte der Grund dafür sein, dass das Dokumentarische mit den neuen Medien nicht verschwunden ist, wie viele Autoren in den 90er Jahren befürchtet haben, als sie ängstlich nach der Zukunft des Dokumentarischen im ›digitalen Zeitalter‹ fragten.◀¹¹ Denn mit der impliziten Logik der Unmittelbarkeit wird jeder Medienentwicklung von vornherein und unmittelbar ein Verlangen nach Realität eingeschrieben. Alle Medien sind als Objekte real und alle Medien remediatisieren die Realität: »Weil dem Akt der Mediatisierung schließlich nichts vorangeht, remediatisiert jede Mediatisierung in gewissem Sinn auch das Reale. Mediatisierung ist die Remediatisierung der Realität, weil Medien selbst real sind und weil die Erfahrung von Medien Gegenstand der Remediatisierung ist« (Bolter/Grusin 1999, 59).◀¹² Unter dieser konstruktivistischen Perspektive verwundert es nicht, dass sich gerade die der Realität verpflichteten dokumentarischen Formen ausgeweitet und ausgebreitet haben; ihre Expansion und Ausdifferenzierung zeigte sich zuerst im Fernsehen und inzwischen bis in den Kunstbetrieb hinein.◀¹³ Der Film hat auf die digitalen Techniken mit weniger stilistischer Ausdifferenzierung reagiert; vor allem Hollywood ist nach Bolter und Grusin dem konventionellen Erzählkino relativ treu geblieben, für dessen lediglich effizientere Produktion digitale Technik Verwendung findet. Im Fernsehen dagegen traten neue Sendeformen auf wie die Talkshows, Dokusoaps, Kompilationen aus Amateur- und Überwachungsvideos, neue Spielshows wie BIG BROTHER oder DAS SCHWARZWALDHAUS und immer aufwendiger inszenierte Medienereignisse im sportlichen, politischen oder gesellschaftlichen Bereich. Die Tiermagazine des Fernsehens sind Teil dieser neuen dokumentarischen Formen, in denen sich Unmittelbarkeit und Hypermedialität koppeln und ersteres sich oft genug dem zweiten erst verdankt.

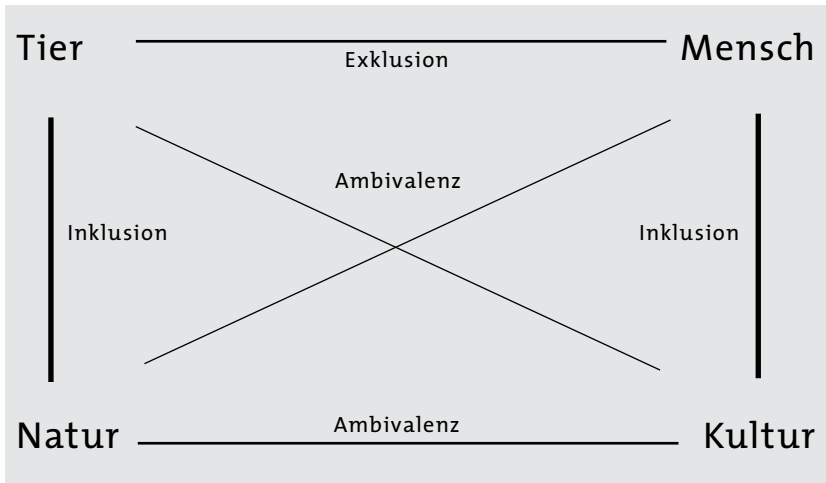
Das semantische Feld

NOMADEN DER LÜFTE, eine hybride Film-Fernsehproduktion aus dem Jahr 2002,◀¹⁴ kann als Beispiel für diese Koppelung dienen. Der Dokumentarfilm über Zugvögel, insbesondere über Gänse, hat über die Tiere nichts Neues zu sagen. Stattdessen wird unser Alltagswissen mystifiziert: Wir werden nämlich aufgefordert, über die Tatsache zu staunen, dass Zugvögel einen Großteil ih-

res Lebens fliegend in der Luft verbringen. Das wirklich Neue an dem Film ist die Art des Filmens selbst. Junge Gänse wurden trainiert, zusammen mit einem Leichtflugzeug zu fliegen, aus dem heraus ein Kameramann ›noch nie gesehene Bilder‹ ihrer Flüge drehte. Auf der einen Seite wird also das Technologische, der Prozess des Filmemachens selbst, in den Vordergrund gerückt, auf der anderen Seite steht dieser Prozess ganz im Dienst eines unmittelbaren Zugangs zur Realität, die jetzt als Realität ohne Technologie erscheint, als die dem Menschen ›eigentlich‹ unzugängliche Welt der Zugvögel.◀15 Diese, durch moderne Medien erst erzeugte, Realität ▶16 koppelt sich unmittelbar an unsere Vorstellung von Natur, da wir jene immer noch als etwas denken, das unabhängig von unserem Wollen existiert.◀17 Dieser Begriff von Natur ist insofern von Bedeutung, als er dem Repertoire an Vorwissen zugehört, auf das Tierdokumentationen immer wieder anspielen. Auch unsere Vorstellungen vom Tier sind den Filmen schließlich vorausgesetzt. Die wesentliche Bestimmung des Tieres liegt vor allem in der Benennung einer Differenz Erfahrung. Tiere sind keine Menschen. Zwar sind Tiere Lebewesen wie wir, aber nicht von der gleichen Art. Sie konstituieren ein permanentes ›anders Sein‹, das historisch jeweils unterschiedlich dingfest gemacht wurde. Zentrierte sich die Auseinandersetzung einst um die Frage, ob Tiere eine Seele haben oder über Selbstbewusstsein verfügen, so denken wir ihre Differenz heute eher in Begriffen wie Intelligenz oder Sprachfähigkeit.◀18 Auch wenn sich im Zuge der Diskussion über einen möglichen Posthumanismus die Grenzen zwischen Mensch und Maschine ebenso verwischen wie die zwischen Mensch und Tier,◀19 ist die strikte Opposition zwischen Mensch und Tier im Feld populären Wissens durchaus intakt und steht hier in enger strukturfunktionaler Verzahnung zur Opposition von Natur und Kultur. Diese vier Begriffe: Tier, Mensch, Natur und Kultur bilden daher den mentalen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext für ein Verständnis von Tierdokumentationen. Spannt man diese vier Begriffe als Rahmen auf, dann könnte jede Tierdokumentation entlang ihrer Linien beschrieben werden. Die Beziehung zwischen den Begriffen wird dabei in der Terminologie von Inklusion und Exklusion gedacht.

Abb.1: Leporello zu ›Nomaden der Lüfte. Das Geheimnis der Zugvögel‹





Zwischen Mensch und Tier bleibt die Beziehung der Exklusion zwingend: Tiere sind keine Menschen, ebenso wie Menschen keine Tiere sind. Zwischen Natur und Tier besteht eine Beziehung der Inklusion: Tiere werden als Teil von Natur betrachtet und eine Natur ohne Tiere wäre bestenfalls eine defizitäre. Die Beziehung zwischen Mensch und Kultur wird als eine der Inklusion gedacht, insofern der Mensch Teil jener Kultur ist, die er in gleichem Maße produziert, wie sie ihn determiniert. Alle anderen Beziehungen aber bleiben wesentlich ambivalent. Der Anteil Natur am Menschen ist einem dauerhaften Diskussionsprozess ebenso unterworfen wie der Anteil Kultur für das Tier. Diese Ambivalenzen erwachsen vor allem daraus, dass die Beziehung zwischen Natur und Kultur selbst brüchig geworden zu sein scheint. Doch jenseits der (banalen) Tatsache, dass Natur zentraler Bestandteil unserer Kultur ist und dass über Natur daher jenseits von Kultur nicht zu sprechen ist, »hindert uns das Wissen, dass das, was wir als äußere Natur ansprechen, vielfach artifiziell geprägt ist, nicht daran, die Gegenstände dieser Natur vom zielgerichteten Handeln zu unterscheiden. Unser ästhetischer Sinn für die Schönheit der Natur BASIERT auf dieser Unterscheidung – und erst recht unser Sinn für die ZERSTÖRUNG ästhetisch attraktiver Natur« (Seel 1996, 228).

Tiere als Bestand von Natur

Die Begriffsgeschichte von Natur kennt nach Mick Gold (1984) vor allem zwei große Metaphern: Diejenige von der Natur als Organismus und diejenige von

der Natur als Maschine. Natur als Organismus inkludiert den Menschen als Teil eines göttlichen Plans. Natur als Maschine dagegen exkludiert den Menschen, der jetzt der Natur gegenübersteht und glaubt, sie auf mathematischer Grundlage rational erfassen und ökonomisch verwerten zu können. Gegenwärtig allerdings, so Gold, sind wir mit den verschiedensten Naturvorstellungen konfrontiert, die gleichsam synkretistisch koexistieren. Die Ökologiebewegung und eine in ihrem Gefolge oftmals zu findende Technikfeindlichkeit greifen häufig auf die Vorstellung einer göttlichen Ordnung zurück, während die Naturwissenschaften und die kapitalistische Ökonomie sich an der Metapher der Maschine orientieren; wenn auch nicht immer explizit, so doch in ihren Handlungsformen. Die Gleichzeitigkeit jener Binarität schlägt auch auf unser Verhältnis zum Tier zurück, sofern es zum Bestand des Natürlichen zählt. Ein bereits anthropologisch ambivalentes Verhältnis zum Tier, das sich seiner Doppelfunktion als Partner wie als Objekt unserer kommunikativen Akte verdankt, wird gleichsam überdeterminiert in einer komplexen Gesellschaft wie der unseren, in der unterschiedliche Deutungsrahmen in unterschiedlichen sozialen Feldern Vorrang gewinnen. Dort, wo es um Eindeutigkeit und Berechenbarkeit geht, in der Wirtschaft ebenso wie in den Naturwissenschaften, dominiert nach Rainer Wiedenmann (1999) ein (primärer) Deutungsrahmen, der das Tier ausschließlich physikalisch als reflexgesteuert und intentionslos begreift. Prototypisch dafür steht die Kuh, die in der Fleischproduktion als betriebswirtschaftliche Rechnungsgröße gilt. Dort allerdings, wo wir mit Tieren kommunizieren, im privaten, vom Medium Liebe (und nicht vom Medium Geld) gesteuerten Bereich, dominiert ein (sekundärer) Deutungsrahmen, der auf eine gewisse Personalisierung des Tieres zielt, die zur Unterstellung von Intentionen und Subjektivität führt, zur Forderung nach ethischem Tierschutz und einer Ausweitung moralischer Grundsätze auch auf das Tier.

Die Ausbildung dieser beiden unterschiedlichen Deutungsrahmen führt Wiedenmann auf die Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften zurück. Damit das Tier als Mitwesen oder gar als Freund begriffen werden kann, sei die Trennung von privat und öffentlich ebenso zwingend, wie es die Herausbildung einer technisierten Naturbeherrschung für die Bestimmung des Tieres als geldwertem Äquivalent sei. Konkret haben die Rahmen aber auch mit dem Auseinanderdriften unserer Begegnungsformen mit dem Tier zu tun; wir erleben Tiere meistens nur noch als Haustiere oder im Zoo. Aus der Öffentlichkeit sind sie mehr oder weniger verschwunden, und an ihre Stelle sind Substitute getreten: Spielzeuge, Kinderbücher, Kekse und Würste in Tierform, die dann rückwirkend, wie Wiedenmann sagt, aus den Tieren »dressierte Statisten einer lediglich simulierten ›Natur« (1999, 373) werden lassen. Vor dem Hintergrund

von Wiedenmanns Überlegungen zu einer zunächst grundlegenden, in ihrer zeitgenössischen, historischen Ausformung an den Absolutheitsanspruch und die tatsächliche Dominanz unterschiedlicher Deutungsrahmen gebundenen Ambivalenz sind verschiedene Thesen zum Tierfilm möglich. Zum einen ließe sich formulieren, dass Tierdokumentationen eine soziale Komplementärfunktion übernehmen, insofern als sie ein Gegenbild zur verschwiegenen Nutztierhaltung darstellen. Diese Komplementärfunktion wäre in der kulturkritischen Perspektive eines John Berger (1981) nichts anderes als Kitsch auf der Basis von Grausamkeit, da die Filme einen unmittelbaren Zugang zum Tier inszenieren, über den wir nicht (mehr, in Bergers Perspektive) verfügen. Für Berger stellen Tierfilme höchstens Dokumente des ›Untergangs‹ der Tiere dar; in ihren ›Surrogaten‹ vollzöge sich die Kompensation eines für immer verlorenen Kontakts. Zum anderen ließe sich allerdings auch formulieren, dass Tierfilme, die ja keineswegs den Objektstatus von Tieren propagieren, sondern ganz im Gegenteil den von Wiedenmann so bezeichneten »sekundären Deutungsrahmen« der Subjektivierung präferieren, von vornherein in jene Ambivalenz unseres Verhältnisses zum Tier eingespant sind. Die kulturkritische Perspektive Bergers wäre dann nur eine Seite der Medaille. Die andere wäre sozial funktionaler ausgerichtet. Gerade weil Tierfilme den Subjektstatus von Tieren propagieren, können sie zu einer Entgrenzung des sekundären Deutungsrahmens aus dem Bereich des Privaten beitragen. In dieser Perspektive geben sie Anlass zu gesellschaftlicher Selbstreflexion; sie halten die Themen Ökologie und Tierschutz ebenso auf der sozialen Agenda wie das Wissen über Tiere oder, wie Luhmann sagen könnte, auch Tierdokumentationen »halten die Gesellschaft wach« (1996, 47).

Naturkonstruktionen

Befragt man einige der bekanntesten Tierdokumentationen auf ihre Konzeptualisierungen des Verhältnisses von Tier und Natur, dann bestätigt sich zunächst die Annahme, dass die Amalgamierung verschiedenster Vorstellungen und Ideologeme ein wesentliches Kennzeichen populärer Kultur darstellt.◀20 Der Anfang der berühmten Disney-Produktion *DIE WÜSTE LEBT* aus dem Jahr 1954 bietet ein anschauliches Beispiel.◀21 Der Film, der das menschenfreie Leben in verschiedenen amerikanischen Wüstenregionen (Death Valley, Monument Valley, Petrified Forrest National Park u.a.) zeigt, beginnt zunächst als Animation. Wir sehen einen Pinsel, der die großen Wüstenregionen und Gebirge der amerikanischen Westküste zeichnet. Es folgen, nun als Realfilm, ver-

meintlich wandernde Steine, brodelnde Gase aus dem Erdinneren, ein Sandsturm, bis nach einigen Minuten die ersten Tiere zu sehen sind. Deren Leben wird in kleinen Episoden und Mininarrativen aneinandergereiht, bis gegen Ende des Films Sturm und Regen wieder neues Leben entstehen lassen.

DIE WÜSTE LEBT zeichnet (im Wortsinn) eine Schöpfungsgeschichte mit durchaus komplexer Naturvorstellung. Die Frage, wer den Pinsel führt, um die Natur zu malen, führt schnell auf die Vorstellung eines Schöpfergottes, der die Natur sowohl als Bühne als auch als Schauspiel konzipiert (vgl. Abb.2). Natur hat hier die doppelte Funktion, ein sowohl (von Gott) bewegtes als auch selbstbewegendes, autopoietisches System zu sein. Einmal animiert, ist Natur fähig, selbst zu animieren, d.h. Leben zu schaffen und zu erhalten. Zugleich folgt die Schöpfungsgeschichte den Stationen einer evolutionären Entwicklung vom Unbelebten zum Belebten nach, von den statischen Gebirgen über die sich vielleicht bewegenden Steine, die sich durch die Gase sicher bewegenden Schlammbblasen bis hin zu den lebendigen Tieren. Der Moment des Übergangs vom Unbelebten zum Belebten, von der statischen Materie zur autogenetischen Natur wird als »Geheimnis und Wunder der Natur« beschrieben, als das Wunder der Schöpfung und des Lebens.

Interessanter als die Vorstellung von Natur, als animierter Kreation mit Fähigkeit zur Selbstschöpfung im endlosen Kreislauf von Werden und Vergehen, erscheint die Koppelung der biblischen Schöpfungsgeschichte zum einen mit evolutionstheoretischen, speziell darwinistischen Modellen, zum anderen mit der Problematik des Ästhetischen. Von der im Buch Genesis beschriebenen Schaffung der Welt weicht Disneys Schöpfungsgeschichte in wesentlichen Punkten ab. Zentral scheint dabei die völlige Abwesenheit des Menschen als Gottes Ebenbild, zu dessen Verfügung die vorab erschaffenen Pflanzen und Tiere stehen sollen. Bei Disney dagegen sind die Tiere Geschöpfe der autopoietischen Natur, und der Mensch scheint von der Schöpfung sogar ganz ausgeschlossen zu sein und wird nur mittelbar, als Zuschauer der filmisch nachvollzogenen Schöpfungsgeschichte, intendiert. Zum zweiten erscheint die in der Genesis technisch unbestimmte Schaffung der Welt (Gott ›schuf‹ und ›machte‹, aber er zeichnete nicht) als ästhetischer Akt; Gott malt die Welt mit einem Pinsel. Nicht ›gut‹ ist folgerichtig die Welt bei Disney, sondern eine Bühne für das Schauspiel ihrer selbst, das sich in der ›Symphonie‹ der Schlammbblasen eben-

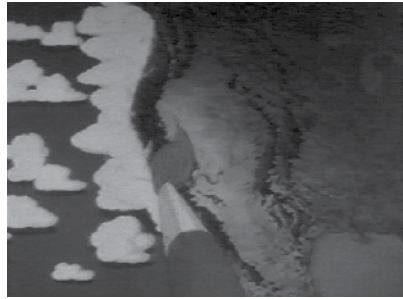


Abb. 2: ›Die Wüste lebt‹

so entfalten kann wie in der sich öffnenden Blüte einer Blume. Die in der Bibel ungeschiedene ›Welt‹ zerfällt bei Disney daher bereits im Akt ihrer Schöpfung in Natur und Kultur; Natur wird dabei unter vorgängig kultureller Perspektive als ästhetischer Akt zu Gottes Freude inszeniert. Der Mensch ist nur insofern Gottes Ebenbild, als er schließlich mithilfe des Films an dessen Stelle treten kann, primär als Beobachter einer von ihm unabhängigen, ihm aber zum ästhetischen Genuss zugedachten Natur, implizit jedoch auch als nachvollziehender Schöpfer, dessen ›Pinsel‹, das Medium Film, jetzt selbst gottähnliche Qualitäten bekommt.

In diese Schöpfungsgeschichte eingelassen sind evolutionstheoretische Annahmen, die sich in der Beschreibung des Verhaltens der Tiere darwinistisch gewendet finden. Zählt die Bedeutung des Wassers als lebensermöglichendes Element noch ebenso zu den ›neutralen‹ Annahmen der Evolutionstheorie wie die Vorstellung, dass sich komplexe Organismen aus einfachen Formen herleiten lassen, so steht das Sozialleben der Tiere unter dem Diktum des »survival of the fittest«. Lebendiges Dasein in der Natur bedeutet bei Disney den permanenten Kampf ums Überleben. Dieser Kampf richtet sich allerdings kaum an einer sozialdarwinistischen Perspektive aus: Nicht allein Stärke zählt, sondern ebenso Mut und Cleverness. Zum einen verdankt sich der Verzicht auf sozialdarwinistische Paradigmen der anthropomorphen Naturvorstellung des Films, die Natur als unparteiisch, humorvoll und für alle ihre Arten gleichermaßen eingenommen betrachtet, zum anderen lassen sich die exemplarischen Überlebensgeschichten des Films an ein amerikanisches Demokratieverständnis anbinden, das noch jedem Erfolg in Aussicht stellt, sofern er schlau genug ist, sich durchzusetzen. Der Käfer, der den Angriff der Tarantel übersteht, die Maus, die der Klapperschlange ein Schnippchen schlägt und besonders das verspielte Erdmännchen namens Fips, das sich ebenfalls gegen eine Schlange durchsetzen kann, geben nicht nur Anlass, die prototypische Geschichte von David gegen Goliath vielfach zu variieren, sondern fungieren aufgrund der

üblichen Mechanismen narrativer Figurenkonstruktion (Individualisierung, Benennung, Motivzuschreibung, Charakterzuschreibung etc.) durchaus als Aktanten mit appellativer Funktion.

Die zentrale Metapher vom »Wunder der Natur«, in das die Tiere eingeschlossen sind, hat



Abb. 3: a-e Eröffnungssequenz aus ›Mikrokosmos. Das Volk der Gräser‹

sich seit den 50er Jahren fast ungebrochen gehalten. Wird sie bei Disney noch stark vom Kommentar getragen, benötigt ihre Darstellung in neueren Filmen fast keine Worte mehr. So weist der erfolgreiche Kinofilm **MIKKROKOSMOS. DAS VOLK DER GRÄSER** aus dem Jahr 1996, trotz seines weitgehenden Verzichts auf einen Kommentar, hinsichtlich seiner Naturkonzeption viele Ähnlichkeiten mit der Disneyproduktion auf. Der erste Blick auf den Schauplatz des Films, eine normale Wiese, fällt von oben, aus der Vogelperspektive herab (vgl. Abb.3). Wieder wird der Zuschauer in die Position Gottes gebracht, der auf seine Schöpfung blickt. Doch dann geht die Bewegung des Blicks bergab, tief ins Gras hinein, in jene Welt der kleinen Tiere, die wir für gewöhnlich kaum beachten. Der Kommentar verspricht uns eine Reise auf einen anderen Planeten, mit uns unbekanntem Bewohnern und mit einer anderen Zeit. Eine Stunde in unserer menschlichen Welt entspricht einem ganzen Tag in ihrer. Diesen Tag werden wir miterleben. Das Ende des Films zeigt einen Sonnenuntergang, eine kurze, sternenreiche Nacht und am Morgen die Geburt eines Insekts im Wasser. In der letzten Einstellung hört man eine Kirchenglocke und menschliche Stimmen.

Die Klammer des Films ist der von **DIE WÜSTE LEBT** analog: Sonnenaufgang und Sonnenuntergang symbolisieren den Kreislauf von Werden und Vergehen, ebenso die Geburt des Insekts im Wasser, das wie der Regen bei Disney als Medium des Lebens erscheint. Auch die Anfangsbewegung des Films aus dem Himmel auf die Erde ist gleich. Anders dagegen ist die Beziehung zwischen Natur und Mensch gefasst. Aus der lebendigen Wüste war der Mensch ausgeschlossen, aber der Mikrokosmos befindet sich mitten in seiner Welt und wird ihm am Ende zu-



rückgegeben. Zum Geläut der Glocken zieht die Kamera auf, der Rahmen wird größer, wir sehen den Kirchturm und einige Häuser. Das Wunder der Natur, das von der Welt der Kultur geschieden bleibt, befindet sich dennoch in ihrer Mitte. Natur und Kultur teilen den gleichen geografischen Raum, nicht aber die gleiche Zeit.

Der Film folgt der Struktur eines Tagesablaufs im Leben seiner Zuschauer: Ziel der Montage ist die Konstruktion eines Lebens, das unserem analog ist, die Inszenierung eines tierischen Alltags, der ebenso komplex und emotional erscheint wie der unsere. Zwei ›Sexszenen‹ zur Mittagszeit sind in dieser Hinsicht interessant. In der ersten sehen wir in einer Halbtotale ohne Musikbegleitung zwei Marienkäfer, die, so scheint es jedenfalls, versuchen, auf einem schwankenden dünnen Zweig einen Koitus a tergo zu vollziehen. Ganz anders ist die Inszenierung der zweiten Szene, die über eine Opernarie eingeführt wird, bevor wir zwei Schnecken im Gras sehen (vgl. Abb. 4). Die Haltung der Schnecken face to face, die Tatsache, dass sie sich aneinander aufrichten und sich mit ihren Fühlern wie in Zeitlupe so langsam berühren, ein Wechsel der Kameraperspektiven bis hin zur extremen Nahaufnahme sowie die Musik, evozieren hier die gesamte Semantik der Liebe. Die Anordnung beider Szenen kurz nacheinander betont ihre Differenz und aufgrund der Analogiebildung zwischen Fühlern und Armen, der Haltung der Schnecken zueinander und der menschlichen face to face-Kommunikation erwächst aus dieser Differenz eine umso größere Nähe der zweiten Szene zu menschlicher Kommunikation.



Abb.4: ›Mikrokosmos. Das Volk der Gräser‹

Der letzte Film, auf den ich unter dem Stichwort Natur hinweisen möchte, ist IMPRESSIONEN UNTER WASSER aus dem Jahr 2002. 23 Seiner Fernsehstrahlung bei ARTE im August des gleichen Jahres ging eine Ansage der Regisseurin voraus, die zugleich Absichtserklärung wie Aufforderung war: Die wunderbare Welt unter Wasser, erklärte Riefenstahl frontal in die Kamera, sei in Gefahr, ganz besonders jene Korallenriffe, die wir gleich sehen werden, und nichts läge ihr mehr am Herzen, als mit ihrem Film zur Rettung dieser einzigartigen Natur beizutragen. Auch wenn der Film von den Auseinandersetzungen um seine Regisseurin überdeterminiert ist, scheint mir der Versuch berechtigt, ihn hier ausschließlich als Naturdokumentation zu betrachten und entsprechend nach seiner Naturkonzeption zu fragen.

Noch minimalistischer als MIKROKOSMOS kommen die IMPRESSIONEN vollständig ohne Kommentar aus. Dessen Funktion übernimmt zunächst die Einführung Riefenstahls, die den Rahmen festlegt, innerhalb dessen Natur zu betrachten ist, nämlich als bedrohtes Gut, das es zu schützen gilt. Die Bilder zeigen Fische und Pflanzen und manchmal die tauchende Filmemacherin selbst, wie sie etwas beobachtet oder auch berührt. Am Ende taucht sie wieder auf und die Unterwasserwelt bleibt unter ihr zurück.

Betrachtet man die Bilder ohne Musik, erweist sich ihre Binnenorganisation als statisch. Das abgebildete Objekt ist meistens in der Bildmitte zentriert, das Umfeld deutlich sichtbar, die Szenerie gleichmäßig ausgeleuchtet. Die Montage kombiniert einen Fisch, der von links ins Bild kommt, mit einem Fisch, der von rechts erscheint, und kehrt dann zu dem ersten Fisch zurück (Schema A B A'). Dem gleichen Schema folgt die Darstellung von Fischschwärmen oder Pflanzen. Die Montage kann Objekte aber auch nach rein formalen Kriterien kombinieren, etwa nach Farben. Einem roten Fisch folgt eine rote Pflanze, ein anderer roter Fisch usw., so dass die Montage insgesamt ausschließlich den basalen Prinzipien von Kombination und Addition gehorcht. Der Film verfolgt keinerlei narrative Strategien. Zwischen Anfang und Ende gibt es weder eine Entwicklung, noch werden Konflikte konstruiert oder aufgelöst oder Ereignisse kausal verkettet. Nur das Ende erinnert an Verfahren narrativer Schließung. Die letzte Einstellung zeigt von unten die gegen das Licht aufsteigende Taucherin Riefenstahl, das Verlassen der Unterwasserwelt wird hier in das symbolische Bild einer Auferstehung überführt. Ansonsten aber handelt es sich um eine mehr oder weniger aleatorische Kombination von Bildern, die sich wie in einem Fotoalbum abblättern. Ausrichtung, Zeitstruktur und Semantik erhalten die Bilder ausschließlich durch die Musik: Sie dominiert die Bilder und schreibt dem Dargestellten an vielen Stellen ›Sinn‹ jenseits des Abgebildeten zu.

In der Präsenz von Serialität, deren dominante Paradigmen Farbe, Form und Bewegungsrichtung sind, zeigt sich eher eine Anlehnung an die Maschinenmetapher von Natur als an die Vorstellung von Natur als einem Organismus. Die Tiere und Pflanzen erscheinen als Serien distinkter Farben und Formen aus der Perspektive einer formalistischen Ästhetik, die über das, was sie präsentiert, nicht mehr zu sagen hat. Natur erweist sich in dieser Perspektive ausschließlich als zu betrachtende Oberfläche, deren Semantik sich in Formenvielfalt erschöpft und nicht mehr, wie noch in DIE WÜSTE LEBT, seiner prokreativen Eigenschaften wegen bewundert werden soll.

Betrachtet man die drei erwähnten Filme im Zusammenhang, dann zeigt sich eine Entwicklung zunehmender Abstraktion und Ästhetisierung. In allen Filmen kommt Natur ein großer ästhetischer Wert zu, den man auch als Trans-

formation von Natur in jeweils voneinander geschiedene Landschaften (Wüste, Wiese, Wasser) beschreiben könnte. Aber nur in den Impressionen scheint der ästhetische Wert der einzige zu sein. Interessanterweise beruht dieser Eindruck auf der Anwesenheit eines Menschen im Bild, der, gleichsam stellvertretend für den Zuschauer, nur betrachtet und als Besucher einer ihm fremden Welt fungiert, deren Farb- und Formenreichtum er nur unbegriffen bewundern kann.

Moralische Geschichten: Tiere und Geschlecht

In der Mehrzahl aller Tierdokumentationen werden Tiere und ihre Verhaltensweisen nicht nur gezeigt, sondern zugleich bewertet. Die Frage des Geschlechts ist dabei zentral und kann beispielhaft herangezogen werden, um die moralischen und/oder ideologischen Implikationen von Tierdokumentationen in Film und Fernsehen zu beschreiben. Wie solche Wertungen Geltung erlangen, lässt sich an den bereits angeführten Filmen schon sehen: Entweder werden Werte anthropomorphisierend direkt sprachlich zugeschrieben (« Die Natur ist gerecht» oder »Nasenbären sind die geborenen Banditen« in *DIE WÜSTE LEBT*) oder über Evidenzen durch intuitive Analogiebildungen entwickelt (die Liebe der Schnecken in *MIKROKOSMOS*). In diese Verfahren eingeschrieben sind Prozesse der Naturalisierung moralischer Werte, die als aus den sogenannten ›Gesetzen der Natur‹ lediglich abgeleitet erscheinen. Gerechtigkeit erscheint in diesem Kontext ebenso natürlich wie Liebe und Sex und ihre Differenzierung. Diese Prozesse von Enthistorisierung, Naturalisierung und Universalisierung sind dort am deutlichsten, wo es um das Sozialverhalten von Tieren geht. Hier werden schnell Kategorien wie ›die Familie‹ in Anschlag gebracht, ohne zu erläutern, was eine ›Familie‹ bei Elefanten, Fledermäusen oder Löwen ausmacht, und damit werden mentale Schemata wie das der Kleinfamilie, das sowohl soziale Rollen als auch Geschlechterstereotypen impliziert, auf Formen tierischen Sozialverhaltens übertragen. Eng verkoppelt ist die Darstellung von Sozialverhalten mit Formen filmischer Narration. Da die reine Beobachtung weder ›Verwandtschaften‹ noch Sinn von Verhalten so ohne weiteres preisgibt, wenden Tierdokumentationen Verfahren der Sinngebung an, die der Tradition filmischen Erzählens entstammen: Tiere werden individualisiert, als Figuren, oft als Charaktere konstituiert; sie bekommen menschliche Eigennamen und erfahren psychologische Zuschreibungen; Schuss-Gegenschuss-Montagen vermitteln dem Betrachter ebenso Zugang zu ihrer Sichtweise und ihrem Innenleben wie die zahlreichen Großaufnahmen, die auf eine Analogiebildung zur

Semantik des menschlichen Gesichts zielen. Konflikte werden konstruiert, die Ursachen und Wirkungen haben, die wiederum an individualisiertes Verhalten gebunden sind; Tiere werden zu Aktanten, die planvoll handeln und kausal vorausschauend agieren. Oft werden sie in einer Situation konstanter Gefährdung gezeigt, einzig zu dem Zweck, Spannung zu erzeugen.

Die Darstellung (und stets implizite moralische Beurteilung) tierischen Sozialverhaltens hängt zum einen von der Form der Sozialorganisation der jeweiligen Spezies ab. An Ameisen – überhaupt allgemein an Tieren, die in großen durchstrukturierten Verbänden leben – wird weniger das Individuelle betont als die Vorteile von Massenorganisation. Quantität, Organisationsstruktur und die Funktionalität strenger Rollenverteilung dominieren die Darstellungen, in denen Geschlecht ausschließlich reproduktivfunktional in Erscheinung tritt.

Andererseits bildet die Sozialstruktur der Tiere eine gegenüber den Medien höchst durchlässige Grenze, selbst wenn es, wie Derek Bousé (2000) schreibt, »im Fernsehen systematische Präferenzen [...] bestimmter Arten gegenüber anderen gibt« (ebd., 165). ◀24 Doch selbst wenn Tierdokumentationen solche Tiere bevorzugen, deren beobachtbares Verhalten sich mit dem unseren leichter analogisieren lässt, bietet arteigenes Verhalten keinen Schutz vor dem individualisierenden Zugriff der Dokumentationen.

In einem Film aus der Peripherie der Avantgarde lässt sich die Analogiebildung zu menschlichem Verhalten gut zeigen. *THE PRIVATE LIFE OF A CAT* ◀25 zeigt die Katzen »he« und »she« in einer Wohnung. Er und Sie und eine Kiste bilden hier den Anfang allen Privatlebens. Das zweigeschlechtliche Paar zieht sich aus der Öffentlichkeit zurück, um in den eigenen vier Wänden die Reproduktion der Art als Familiengründung zu vollziehen. Die Paarung hat Regisseur Hammid diskret nicht gefilmt, wohl aber die zärtliche Annäherung der Partner he und she sowie die daraus folgende Geburt der Jungen und ihre gemeinschaftliche Erziehung. Die Kiste in Hammids Film veranschaulicht gut, dass das Zuhause primär eine Grenze zum öffentlichen Raum bildet. Wie jede Grenze formuliert auch das Zuhause eine Innen- und eine Außenseite, und soziale Regeln geben vor, wie beiderseits der Grenze zu handeln ist, wobei in der Befolgung dieser Regeln die Grenze immer wieder neu gefestigt wird. Die Entwicklung des Privatlebens und mit ihm die Entwicklung des Eigenheims sind zwar historische und nicht anthropologische Tatsachen, aber trotzdem unterstellen wir den Tieren nicht nur ein Zuhause, sondern ebenso dessen Funktion als Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum. Filme, die das ›Privatleben‹ bereits im Titel führen, wie derjenige von Hammid, sind zahlreich, und sie beziehen sich

nicht nur auf das Haustier. Auch den freien Tieren schreiben wir an Privatem zu, was bei uns als Privatleben gilt.

Mit der Zuschreibung dieser historisch und kulturell definierten Differenz werden die anhängigen Moralkodices jedoch unterschlagen. Das ›Privatleben‹ der Tiere dem öffentlichen Blick zu enthüllen, stellt eine gravierende Verletzung derjenigen Regeln dar, die der Mensch für sein Privatleben in Anspruch nimmt. Der private Raum ist ja eben jener, der nicht der Öffentlichkeit preisgegeben wird und selbst wenn sich die Grenzen zwischen öffentlich und privat immer wieder verschieben, gehört zumindest ein Einverständnis der Gefilmten zu den Regeln, die wir bei Tieren so großzügig missachten. Andererseits waren Liebe, Sex, Geburt und Tod im Dokumentarfilm lange Zeit tabu²⁶ und dem Spielfilm vorbehalten. Vielleicht dienen Tiere daher in allen Filmen, die ihnen Familienbildung und Privatleben zuschreiben, als Stellvertreter unserer selbst.

In einem Klassiker des Genres, dem Film *DIE LUSTIGE WELT DER TIERE* (1974)²⁷, hat ein Vogelpaar bereits zueinander gefunden; jetzt geht es um die Zuständigkeiten beim Hausbau. Ein Vogel verarbeitet Zweige zu einem Nest, der andere nicht. Der Kommentar erläutert, dass das bauende Männchen unter dem Stress der Beobachtung seiner Frau stehe, die das Nest dann testet. Es hält nicht, und der Vogel muss wieder von vorne beginnen. Nicht zufällig verdankt sich der Tierschutzgedanke kulturhistorisch der Beobachtung von Vögeln, weil diese mit den bürgerlichen Tugenden von Hausbau und Hygiene so gut harmonieren.²⁸ Das Storchenpaar, monogam und ortsgebunden, dient nun schon seit mehr als 100 Jahren den Menschen als Vorbild, und im Gegenzug hält sich auch der Nestbeschmutzer hartnäckig in unserem allegorischen Wortschatz. Der Witz aus der lustigen Tierwelt verdankt sich dagegen, wie so oft, jenem historischen Sexismus, dem auch die schimpfende und zänksische Frau sich verdankt. Über jene wusste Adorno (1969) noch zu schreiben, dass sie »keifend den Jammer rächt, der ihr Geschlecht getroffen hat« (ebd., 223), weswegen ihm das Schimpfen der Frau noch als Zeichen von Humanität erschien. Doch derlei Dialektik ist dem Tierfilm ebenso fremd wie der anderen Orts so populäre Diskurs von der Performanz des Geschlechts. Das genital ausgewiesene zweigeschlechtliche Paar bildet in Film und Fernsehen nach wie vor die Norm, auch wenn die Emanzipation durchaus Einzug in die Tierdokumentationen gehalten hat. Dies belegt eine Fernsehdokumentation mit dem Titel *DER KÖNIG DER KOALAS*.²⁹ Dieser Beitrag aus einer Reihe namens *PURE WILDERNESS* zeigt die Koalas als eine Spezies in Gefahr. Präsentiert wird das ›typische Leben‹ der Tiere, das aus Nahrung, Paarung, Geburt und Mutterschaft besteht, dabei aber der ständigen Bedrohung durch die menschlich-technologische Zivilisation ausgesetzt ist. Unter anderem wird in diesem Fernsehbeitrag gezeigt, wie sich ein

weibliches Tier (Lulu) auf den Weg zu einem entfernten Männchen (Arnie) macht. Der Kommentar erklärt, dass es sich bei ihrem ›Verhältnis‹ nicht um eine Liebesgeschichte handelt, obwohl der Ausschnitt einer entsprechenden Dramaturgie folgt: Lulu muss einige Abenteuer bestehen, bis sie Arnie endlich erreicht. ◀30 Doch der Kommentar erklärt uns nüchtern, dass es ihr nur um Arnies Gene geht. Das Weibchen zieht es zu Arnie, weil er der König ist, und er ist König, weil er der Beste und Stärkste ist. Solcherart rückt nicht nur die Monarchie ins Reich des Natürlichen ein, sondern auch die genetische Auslese als Ziel weiblichen Paarungswillens. Lulu wird nur deshalb als ›moderne, selbständige‹ junge Frau konzipiert, um der sozialdarwinistischen These der ›natürlichen Auslese‹ Evidenz zu verleihen.

DER KÖNIG DER KOALAS ist ein ganz willkürlich gewähltes Beispiel für die Fernseh-Tierdokumentation unserer Tage, aber es zeigt fast exemplarisch, welche Heterogenität an Ideologien die Tierdokumentation problemlos vereinen kann. Auf der einen Seite steht ein starkes ökologisches Bewusstsein, das uns auffordert, unsere Zivilisation mit Rücksicht auf die Natur und ihre Bewohner zu gestalten. Auf der anderen Seite steht eine Geschlechterideologie, die vollends unter das Diktat eines Sozialdarwinismus geraten ist und das moderne Verlangen nach Gleichheit der Geschlechter nur funktional für einen Prozess von Selektion begreifen kann. Während sich im Fernsehen die Funktionalität (des tierischen Verhaltens) mit der Moralität (der menschlichen Schlüsse aus diesem Verhalten) vor allem explizit sprachlich verbindet, finden sich in den wenigen Tierfilmen fürs Kino immer wieder Szenen scheinbar afunktionaler Schönheit. Mehr noch als im Fernsehen spielt hier Ästhetik eine entscheidende Rolle. Die bereits erwähnte ›Liebeszene‹ der Schnecken in MIKROKOSMOS zeigt sehr schön, wie schnell wir als Zuschauer bereit sind, unser biologisches Wissen über spezifische Tiere zu vergessen, wenn es darum geht, etwas zu sehen, was wir bereits kennen. Die moralische Wertung tierischen Verhaltens braucht Worte also nur implizit, eine visuelle Analogiebildung und/oder eine musikalische Emotionalisierung reichen für eine Bedeutungszuschreibung völlig aus.



Abb.5/6: Schuss-Gegenschuss aus: ›Der König der Koalas‹

Mutterliebe

Da es bei den Schnecken um Liebe geht, sehen wir ihre reproduktiven Folgen nicht. In den meisten Fällen aber hat die Darstellung von Sex in der Reproduktion ihre einzige Funktion. Lust ist im Tierreich kaum vorgesehen; die Bonobos, die aufgrund ihres – in unserer Terminologie – polymorph perversen Sexuallebens einstmals in die Schlagzeilen geraten waren, werden erstaunlich wenig gezeigt und wenn, dann hat ihr Sexualverhalten vielfältige rationale Funktionen wie Stressabbau oder Aufrechterhaltung eines sozialen Gleichgewichts. Tiere, deren Sexualverhalten unseren Neid erregen könnte, sind nicht diejenigen, die die Bildschirme bevölkern. Jene nämlich sind weniger der Ort von Utopien als der Ort des Konsenses, und in dieser Hinsicht sind Tiersendungen Hybriden aus Schulbuch und Medienspezifika. Der sexuelle Akt dient zur vergleichenden Betrachtung der Anatomie und befriedigt damit einen primären Voyeurismus, er endet jedoch immer in der Reproduktion und hat in ihr sein primäres Ziel.

Daher ist einer der zentralen Topoi vieler dokumentarischer Tierfilme die Mutterschaft. An das Bild der Mutter lassen sich einerseits Affekte anknüpfen (Stichwort ›Mutterliebe‹) und andererseits Strategien von Erziehung (Stichwort ›fürs Leben lernen‹). Muttertiere kämpfen von Sendung zu Sendung um das Überleben ihrer Jungen, bis diese so weit ›erzogen‹ sind, dass sie auch ohne die Mutter überleben können. Der Weg ins Erwachsenenalter wird dabei immer wieder als gefährlich geschildert, so dass sich die Narration der Filme von einem Konflikt zum nächsten, von einer gefährlichen Situation zur anderen bewegt.

Über diese Dominanz der Mutterschaft in den Tierfilmen lassen sich verschiedene Thesen bilden. Die erste These beruht auf der Annahme, dass die Redundanzen im Leben der Tiere nicht medientauglich sind. Daher konzentrieren sich Tierdokumentationen auf die Ausnahmesituationen, die allerdings so präsentiert werden, als machten sie den Alltag aus, der dadurch erheblich an Dramatik gewinnt. Aus der Monotonie und den Wiederholungen des Fressens und Schlafens filtern die Medien so die ›Ereignisse‹ heraus und konstruieren in deren Addition einen zwar völlig fiktionalen, aber im Sinne der Narration spannenderen Alltag. Neben der Jagd, dem Nestbau und den Konkurrenzkämpfen werden Geburt und Aufzucht daher zu medientauglichen Ereignissen, vor allen Dingen die Aufzucht, da hier narrative Schemata von Entwicklungs- und Erziehungsromanen Anwendung finden können.

Die zweite These zur Dominanz von Mutterschaft rekurriert stärker auf das Sozialleben der Tiere. Viele ziehen ihre Jungen eben nicht in einer menschenähn-

lichen Kernfamilie auf, so dass weibliche Tiere für den Nachwuchs in der Tat häufig eine wichtigere Rolle spielen als männliche. Die vom Menschen differierende Sozialstruktur wird dennoch menschlich als ›Familienbildung‹ gelesen und schreibt den weiblichen Tieren die Rolle perfekter Mutterschaft zu. Am Tier generiert sich so das Natürliche von Mutterschaft ebenso wie ihre moralischen Implikationen. Exemplarisch sei hier nur auf die sprichwörtliche ›Affenliebe‹ verwiesen, die schon Brehm (1876) ◀31 für die ihm ansonsten nicht ganz geheuren ›Banden‹ der Paviane eingenommen hatte.

Die dritte und letzte These wäre, dass das Thema der Mutterschaft auch deshalb so beliebt ist, weil sich an ihm gleich zwei moralische Legitimationen naturalisieren lassen. Neben der Konturierung der ›guten Mutter‹ steht nämlich die Konturierung des ›guten Kindes‹. Das Heranwachsen junger Tiere zeigt im Schnelldurchgang, dass die Disziplinierungen, die menschliche Gesellschaften ihren Kindern zumuten, natürliche Lernprozesse sind. Dass Kinder gehorchen müssen, dass sie in einer familialen Hierarchie die unterste Ebene bilden, dass körperliche Züchtigungen notwendig sind, um lebenswichtige Lernprozesse in Gang zu setzen, wird als natürliches Verhalten am Tier expliziert. Lehren und Lernen, Autorität und Unterordnung finden sich als die zwei Seiten der Medaille des Erwachsenwerdens in den Tierdokumentationen immer wieder.

Aus der Attribuierung moralischer Prinzipien und familialer Werte an die Tiere ergibt sich auch eine Hierarchisierung innerhalb der Tiere. Von der menschlichen Norm abweichendes Sozialverhalten wird der Entrüstung preisgegeben, falls es nicht verschwiegen wird. Generell gilt die Regel, dass diejenigen Tiere am sympathischsten sind, welche sich am besten mit unserem eigenen Verhalten und unseren eigenen moralischen Regeln analogisieren lassen.

Dazu ein Beispiel, das abschrecken soll. Die australische TV Produktion über freilebende Dromedare RIVALEN IM ROTEN WÜSTENSAND ◀32 beschreibt die Entwicklung des Hengstes Aramu in einer Sozialität, die auf strenger Geschlechterdifferenz und männlicher Machtausübung beruht. Auf der Suche nach einer Herde, der sie sich anschließen können, stoßen das Jungtier und seine Mutter Schama auf eine Gruppe ›Junggesellen‹, die das Muttertier zu ›vergewaltigen‹ suchen. Da das männliche Jungtier in Zukunft wahrscheinlich genau so einer Gruppe angehören wird, überspringt die Dokumentation diese Phase und zeigt den jungen Aramu erst wieder als älteren Hengst, der sich, um im Jargon zu bleiben, die Hörner bereits abgestoßen hat. In der Vergewaltigungsszene dagegen fungiert er als das bedrohte Kind in Gegenwart einer bedrohten Mutter, denen beiden die Sympathien der Zuschauer zukommen sollen, da beide individuelle Opfer sind. Die jungen Hengste erscheinen als marodierende Bande männlicher Postpubertierender, die aus lauter Gemeinheit ihre Umwelt in

Angst und Schrecken versetzen. Doch Mutter und Kind überleben, die natürliche Dyade hat sich in der Not bewährt. Mutter und Kind, das zumindest lässt sich aus dem Ausschnitt leicht ableiten, sind eine starke Gemeinschaft. Paarung, Geburt und Aufzucht bieten Filmen und Fernsehsendungen Anlass für moralische Geschichten, die sich weniger um die Frage der Elternschaft als um die Problematik von Mutterschaft und Erziehung drehen. Gerade das Aufwachsen junger Tiere führt dazu, die Sozialität von Tieren unter der Perspektive der westlichen Kleinfamilie zu thematisieren. Verwandtschaftsbezeichnungen wie Tante, Onkel, Nefte und Oma werden anstandslos auf die Tiere übertragen, wobei mentale Schemata Anwendung finden, die Geschlechterstereotypen eins zu eins auf Tiere applizieren. Väter, falls überhaupt anwesend, sichern die materiellen Ressourcen, Mütter die emotionalen. Sie sorgen sich und sind dem Nachwuchs in Liebe zugetan. Deren Älterwerden wird menschenanalog unter der Perspektive der Erziehung betrachtet. Lehren und Lernen, Unterordnung und Disziplin werden so als natürliche Tatsachen konstituiert.

Tiere und Affekte: Das Fernsehtier

Als Mitte der 80er Jahre in Deutschland das sogenannte »duale System« eingeführt wurde und die privaten Sender in Konkurrenz zu den öffentlich-rechtlichen traten, war eine Folge die Zunahme privater Themen. Jene zeigte sich vor allem in der Ausbreitung von Talkshows, aber auch in neuen Formaten und Serien, die durch die Möglichkeit von Feedback zunehmend stärker in das Alltagsleben der Zuschauer integrierbar wurden. In einer der ersten empirischen Untersuchungen des dualen Systems (Bente/Fromm 1997) wurde das »neue Fernsehen« unter der Perspektive affektiver Rückkoppelung beschrieben: Zwischen der gezeigten Emotion etwa eines Talkshowgastes und der im Zuschauer erweckten Emotion wurde eine rekursive Schleife unterstellt. Darüber hinaus wurde das sogenannte »Affektfernsehen« durch folgende Eigenarten charakterisiert: Es ist nicht fiktional, d.h. es zielt auf die Darstellung einer Realität, die als Realität von Emotionen gekennzeichnet wird. Die meisten Serien werden live in einem Studio mit Publikum aufgezeichnet und bedienen sich spezifischer ästhetischer Verfahren. Dazu gehören Nahaufnahmen facialer und gestischer Reaktionen der Gäste ebenso wie von individualisierten Zuschauern im Studio. Der Zuschauer vor dem Fernseher wird häufig direkt adressiert und zur Beteiligung aufgefordert: Er kann anrufen, via TED abstimmen, an Spielen teilnehmen, etc. Die einzig konstante Figur der Sendungen ist der Gastgeber oder Moderator, während sich die Gäste und ihre Geschichten immer ändern. Die

Themen konzentrieren sich auf zwischenmenschliche Beziehungen wie Liebe, Freundschaft, sexuelle Vorlieben und die damit verbundenen Emotionen wie Eifersucht, Neid, Trauer, Wut oder Zuneigung. Sie werden einzig aus der Perspektive des Gastes geschildert, dessen (unterstellt authentische) Affektbekundungen im Mittelpunkt der Sendung stehen.

Fernsehproduktionen über Tiere werden in der Untersuchung nicht erwähnt; die Autoren schreiben über Talk- und Game Shows, über Sendungen wie HERZBLATT, VERMISST oder TRAUMHOCHZEIT. Doch Tiersendungen können eine ähnliche Funktion erfüllen. Selbst wenn Tiere nicht sprechen können, so kann doch über sie gesprochen werden, und die Art und Weise, in der sie in Sendungen wie TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE charakterisiert werden, ist der Selbstpräsentation von Talkshowgästen analog. Als Koinzidenz kann betrachtet werden, dass die Serie TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE⁴³⁴ am Sonntagnachmittag ausgestrahlt wird, wo im späteren Abendprogramm die Sendung ZIMMER FREI prominente Gäste auf ihre Wohngemeinschaftstauglichkeit »überprüft«. Wie diese berühmten Gäste werden auch die (Haus)tiere am Nachmittag als starke Individuen präsentiert; sie verfügen über Eigennamen, ein Geschlecht und eine (meist traurige) Biografie. Aufgrund unglücklicher Umstände sind sie in ein Heim gekommen und suchen nun ein neues, glückliches Zuhause. Im Gespräch zwischen der Moderatorin und einer Tierpflegerin werden die Tiere charakterisiert und in ihren Eigenschaften beschrieben: Wir erfahren ihr Sozialverhalten, ihre Vorlieben und Abneigungen, ihre seelischen Problemlagen. Die wichtigste Eigenschaft jedes Tieres jedoch ist seine Fähigkeit zur Integration in die menschliche Gemeinschaft, die durch den zugeschriebenen Wunsch des Tieres nach affektiver Zuwendung »belegt« wird. Sätze wie »er/sie ist sehr verschmust, liebt es, gekraut zu werden und dankt die Zuwendung durch unverbrüchliche Treue« spielen auf die lange Kulturgeschichte des Verhältnisses von Mensch und Haustier an, vor allem auf die prototypische Erzählung von »Herr und Hund«. Setzt die Tiersendung generell das Tier als Objekt von Kommunikation voraus (die Sendung spricht ÜBER Tiere), wird es innerhalb von Haustier-Sendungen wie TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE oder HUND, KATZE, MAUS⁴³⁵ als Kommunikationspartner etabliert (Moderatoren, Mitarbeiter von Tierheimen, Tierbesitzer und Tierärzte sprechen MIT dem Tier). Das Tier erweist sich dabei als »Kommunikationslastenträger«, an dem nach Tilmann Allert (2002) moralische Unkorruptierbarkeit und exemplarische »Sittlichkeit« wahrnehmbar werden, da Tiere nicht lügen können.

TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE wendet sich direkt an Tierliebhaber und Haustierbesitzer, die bereit sind, ein Tier als Familienmitglied zu betrachten und bestenfalls bei sich aufzunehmen. Dadurch wird die Beziehung zwischen Familie

und Haustier wechselseitig verstärkt. Wenn die Familie und ihr Zuhause, d.h. die Wohnung, Voraussetzung für den privaten Konsum von Fernsehen sind, **36** dann reiht sich das über das Fernsehen vermittelte Haustier in diesen Kontext nahtlos ein. Der Erfolg der Sendung wird entsprechend als an der Quantität erfolgter Vermittlung bemessen gezeigt, und immer wieder gibt es Kurzberichte über geglückte ›Adoptionen‹, d.h. Besuche bei jetzt glücklichen Tieren und ihren neuen Besitzern. **37** Die Familie und das Haustier werden also gleichermaßen vom Fernsehen konstituiert: Das Fernsehen setzt einen Prozess in Gang, durch den Tiere dadurch zu ›normalen‹ Haustieren werden, dass sie in



Abb.7 / 8 : ›Tiere suchen in Zuhause‹

eine Familie aufgenommen werden. Dieser Prozess wird vom Fernsehen nicht nur initiiert, sondern gleichzeitig überwacht und ausgestrahlt und damit legitimiert. In diesem Sinne agiert das Fernsehen als ein Medium sozialer Selbstkontrolle.

Das gleiche gilt für all jene Sendungen, die sich der Ökologie und dem Tierschutz widmen. Jedes dieser Magazine zeigt die Erfolgsgeschichte von Menschen, die sich für den Erhalt der Spezies X im Land Y eingesetzt haben. Die Tiere werden ausschließlich als bedrohte inszeniert und die Fernsehzuschauer als moralisch Verantwortliche adressiert, deren Pflicht es ist, das Aussterben durch ihre Spende zu verhindern. Häufig zeigen die Sendungen die Kontonummern der entsprechenden Organisationen. **38** Wo Serien wie TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE mit der unmittelbaren Möglichkeit des Glücks handeln, operieren die Umweltmagazine mit der Drohung eines permanenten Verlustes. Diese Optionen trennen zugleich das Haustier vom wilden Tier, den Bereich der Kultur von dem der Natur. Ausgeschlossen bleibt das sogenannte Nutztier, das nach den kritischen Interventionen von Horst Stern **39** im Fernsehen keinen Ort mehr gefunden hat.

Die televisuelle Repräsentation des wilden Tieres dient aber nicht nur der ökologischen Irritation der Gesellschaft, sondern ebenso der Selbstreflexion und Legitimation des Mediums. Die Natursendungen der BBC etwa sind nicht nur dafür bekannt, jene bereits erwähnten ›noch nie gesehenen Bilder‹ zu zeigen, sondern sie darüber hinaus in einem Prozess von Ver- und Enthüllung in ih-

ren Produktionsbedingungen bloßzulegen. Ökonomie und Technologie werden dabei auf die Person des Tierfilmers enggeführt, der als moderner Held selbst zum Objekt der Magazine wird. Häufig sehen wir die Filmemacher, wie sie in der Natur leiden, um für uns die besten Bilder zu machen. Tierfilmer sind die Verkörperung der ursprünglich dokumentar fotografischen Ideologie des ›richtigen Moments‹,«40 in der die fotografische Technologie und eine bestimmte erkenntnistheoretische Position koinzidieren: Da sich die Welt im ›richtigen Moment‹ als lesbar zeigt, definiert sich jener daher einerseits durch die Zeitlichkeit der Welt selbst, andererseits durch die ihr angemessenen Aufzeichnungstechnologien, die allein in der Lage sind, uns jenes Typische im Fluss der Zeit zu zeigen, was wir niemals sehen können.«41 Der Tierfilmer, auch wenn er als Held erscheint, agiert in diesem Prozess, wie der Fotograf, lediglich als Mittelsmann, eigentliches Subjekt der Filme ist die Technologie selbst. Das zeigt sich vor allem in solchen Szenen, die den Blickpunkt eines Tieres mithilfe von am Tier selbst angebrachten Mikrokameras repräsentieren oder an Aufnahmen aus robotischen Fahrzeugen, die gefährlichen Tieren näher kommen können als jeder Mensch.«42

Diese Art der Selbstreflexion des Mediums im Medium ist Teil dessen, was John Thornton Caldwell (2002) »Televisualität« genannt hat, die zunehmende Dominanz von Stil, die die Entwicklung des Fernsehens in den letzten 20 Jahren begleitet hat. Televisualität gründet für Caldwell in den ökonomischen Veränderungen der 80er Jahre, in den finanziellen Krisen der großen amerikanischen Fernsehgesellschaften wie CBS und der daraus folgenden Entstehung neuer Gesellschaften wie CNN oder MTV. Aufgrund seiner ökonomischen Ursachen ist Televisualität allerdings nicht ausschließlich ein stilistisches Phänomen, sondern mit weiteren Veränderungen eng verbunden; so zeigt sie sich auch in einer veränderten Programmpolitik, vor allem im Stripping als neuem Programmierungsmodus für wesentlich kleinere Zuschauergruppen, die empirisch feinmaschiger vermessbar und damit für die werbende Wirtschaft mit geringeren Streuverlusten adressierbar sind als quantitativ zwar große, in ihren Selektionsmerkmalen jedoch heterogene Gruppen (Zielgruppenfernsehen). Das »Affektfernsehen« (Caldwell nennt exemplarisch die JERRY SPRINGER SHOW) ist ebenso Ausdruck von Televisualität wie es die Spartenkanäle sind, zu denen der amerikanische Natur- und Tierkanal »Discovery Channel« gehört.

Aber nicht erst im Gefolge von Televisualität bedeutet das Fernsehen für das Tier, ausschließlich in Übereinstimmung mit den Regeln der Fernsehproduktion und -distribution existieren zu können. Für Stanley Cavell (2002) liegt der spezifisch ästhetische Wert von Fernsehen in seiner Serialität und die zentrale Instanz dieser Serialität im Format. Der Begriff des Formats definiert, in ge-

wissem Maße vergleichbar mit dem Begriff des Genres für die Filmproduktion, eine spezifische Gruppe einzelner Sendungen oder Beiträge. Die Mitglieder dieser Gruppe repräsentieren dabei sowohl das Format als auch ihre eigene Mitgliedschaft, da sie, und dies in Abweichung zum Genrebegriff, ALLE Charakteristika des Formats in sich enthalten. Das Format entsteht aus einer zugrunde liegenden »narrativen Formel«, die sowohl die Kontinuität der Sendung als auch die Beziehung der Figuren regelt. Die einzelne Sendung zeichnet sich durch einen steten Wechsel ihrer variablen Elemente aus, die ihr innerhalb der invarianten Strukturen zur Verfügung stehen. Auf diese Weise produzieren formatierte Sendungen stets das gleiche und doch immer wieder Neues. So wie sich die Ereignisse der TAGESSCHAU täglich ändern, ohne das Format zu tangieren, so gehören auch die Tiere zu den Variablen innerhalb der invarianten Strukturen von Tierdokumentationen. Jede Sendung von TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE ist gleich, nur die präsentierten Tiere (und ihre Herrchen und Betreuer) ändern sich ständig. Gerade die Stärke der Invarianzen ermöglicht dem Fernsehen die zur Spannungserzeugung notwendige Improvisation. Das größte Maß an Improvisationsmöglichkeit sieht Cavell in den »Monologen, Unterbrechungen und Zufällen« der vor allem in den Talkshows geführten Gespräche. Dem Tier allerdings, so würde ich argumentieren, kommen aufgrund seiner spezifischen Kommunikationsweisen a priori Qualitäten zu, die es zu einem hervorragenden Objekt von Improvisation werden lassen. Wie Allert (2002) ausführt, faszinieren Tiere durch die Spontaneität ihrer Kommunikation. Gewisse Regeln menschlicher Kommunikation, die auch in Talkshows eingehalten werden müssen, wie die thematische Organisation der einzelnen Beiträge, die einen »Anschlusszwang« erzeugen, können vom Tier außer Kraft gesetzt werden. In der Kommunikation mit dem Menschen nimmt dieser am Tier »sensorische Sensibilität«, eine »Unmittelbarkeit von Reaktionen« sowie eine »gewisse Schamlosigkeit« wahr. In seiner Reaktion auf das Tier wiederum vermag der Mensch, die oben genannten Regeln zu durchbrechen. Der Hund, der in TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE versucht, der Moderatorin auf den Schoss zu klettern, ermöglicht ihr, die Kommunikation mit einem menschlichen Gesprächspartner zu unterbrechen, ohne unhöflich zu erscheinen, und mit dem Tier in eine völlig andere Kommunikation einzutreten, in der das Tier, wie Allert es nennt, zum »Träger von Evidenzappellen« wird. »Man steigt aus der laufenden Unterhaltung mit dem Gegenüber aus und suggeriert dem Tier [...] nicht nur aufmerksame Anteilnahme, sondern Zustimmung. Tiere eignen sich hervorragend, Überzeugungen zu validieren« (Allert 2002, 134). Dies gilt nach Allert vor allem in der alltäglichen Kommunikation, es gilt aber ebenso im Fernsehen, des-

sen Haustiersendungen der Darstellung und dem Training solcher Kommunikation Raum geben.

Die Ausdifferenzierung von Tiersendungen im Fernsehen ist gleichbedeutend mit ihrer zunehmenden Formatierung. **43** Spezifische Formate erzeugen differente Publika und generieren unterschiedliche Subjektivierungs- wie Vergemeinschaftungseffekte. In die Formatierung eingelassen sind ebenfalls die unterschiedlichen Perspektiven unterschiedlichen ›Expertenwissens‹ sowie die Beobachtungs- und Organisationsformen des Fernsehens selbst, das diese keineswegs synthetisiert. Das Tier tritt daher in einem breiten semantischen Spektrum zwischen den Polen des Opfers und der Gefährdung in Erscheinung, je nachdem ob sich der Tierhalter, der Tierarzt, der Pfleger im Zoo oder ein Biologe äußert. Es ist daher das Format, das das Tier im Fernsehen definiert, wobei die Entwicklung der letzten 20 Jahre, die hier unter den Stichworten »Affektfernsehen« und »Televisualität« angedeutet wurde, die Perspektive vom wilden Tier als einem ›Wissensobjekt‹ zunehmend auf das Haustier als einem Objekt affektiver Kommunikation zwischen Mensch und Tier verschoben hat. Mit der entstandenen Koppelung und Durchdringung von Fernsehen und Alltag wird die Differenz zwischen den (oftmals sogar gleichen) Tieren schärfer konturiert. Die WILDLIFE-Serien treten das Erbe des Kinofilms an; sie garantieren Schauwerte (nie gesehene Bilder), narrativ produzierte Affekte und kultivieren die Differenz von Natur und Kultur. Das wilde Tier ist dabei kaum noch und erst recht nicht ausschließlich Objekt von abstraktem, biologischem Wissen, sondern dient als Anlass zu sozialer Selbstreflexion, indem ökologische Themen auf der Agenda gehalten werden. Das Haustier dagegen ist Objekt von Wissen im praktischen Sinn; Haustiersendungen sind Ratgeber für den richtigen Umgang mit dem etwas anderen Familienmitglied. Hier können wir uns in unserem individuellen Verhältnis zum Tier permanent vergleichen und überprüfen: Sind wir gute Tierhalter? Erkennen wir die Seelenlage unseres Haustiers richtig? Geben wir das richtige Futter und nehmen Krankheitssymptome richtig wahr? Im überprüfenden Vergleich bestätigt sich, was Cavell als Wahrnehmungsmodus des Fernsehens (im Gegensatz zum Film) benennt: Das Fernsehen ist ein Medium der Weltüberwachung und insofern ein Medium permanenter individueller und sozialer Selbstreflexion.

Ein möglicher Ausblick

Film und Fernsehen lassen sich weniger nach den ideologischen Perspektiven ihrer Produkte differenzieren als anhand ihrer sozialen Praxen, ihrer Remediation durch die digitalen Medien, ihrer daraus folgenden Darstellungs- und Wahrnehmungsformen sowie ihrer Weltentwürfe. Nach Cavell (2002) entwirft das Fernsehen gar keine Welt, sondern überwacht sie. Während die materielle Basis des Films »eine Abfolge automatischer Weltprojektionen« (ebd., 143) darstellt, ist die materielle Basis des Fernsehens als »Strom simultaner Ereignisrezeptionen« (ebd., 144) zu kennzeichnen. Die entsprechend erforderte Wahrnehmungsform des Films ist die Betrachtung, die des Fernsehens die Überwachung. Für Cavell gibt es keinen Unterschied zwischen einer Live-Sendung und einer Aufzeichnung; wichtig ist, dass das Fernsehen immer da ist, immer gegenwärtig und abrufbar, ein unentwegter Strom ohne wirkliche Diskontinuitäten. Die Möglichkeit der Direktübertragung hat von der Beobachtung sich verändernder Ereignisse wie Sportwettbewerbe und Nachrichten zu deren Inszenierung in Talkshows, Quizsendungen und anderen Reality-Formaten geführt, die gerade aus der Ereignislosigkeit, aus der Wiederholung und dem allzu Bekannten leben. Der dem Leben selbst ähnliche Strom aus Ereignissen und Ereignislosigkeit, impliziert die Wahrnehmungsform des monitoring, dessen Verkörperung die, wie in der Anordnung von Überwachungsbildschirmen multiplizierten, Monitore sind: »Abfolge wird durch Umschalten ersetzt, das bedeutet, dass die Bewegung von einem Bild zum anderen nicht wie im Film durch Bedeutungskonstruktion motiviert ist, sondern durch die Erfordernisse der Gelegenheit und der Antizipation« (ebd., 151). Die zerstreute, aber in Bereitschaft gehaltene Aufmerksamkeit der Wahrnehmungsform des Überwachens im Gegensatz zur konzentrierten Aufmerksamkeit der Beobachtung eines Films hat für Cavell keinen negativen oder gar politischen Klang. Cavell tröstet diese permanente Ereignisproduktion in ihrer Ereignislosigkeit, weil sie uns die Angst vor der Unbewohnbarkeit der Welt nimmt. Diese Angst haben wir auf das Fernsehen projiziert (sie findet ihren Ausdruck vor allem in all den Besorgnissen über die ungewollte Einflussnahme des Fernsehens auf das Subjekt), was nach Cavell aber nur dazu führt, dass wir das Fernsehen noch gar nicht verstanden haben.

Bolter und Grusin stimmen Cavell zwar darin zu, dass die Wahrnehmungsform des MONITORING »sein [des Fernsehens] Paradigma bleibt« (1999, 188), und sie geben ihm auch darin recht, dass der Film dem Zuschauer gestattet, eine andere Welt zu betrachten, während das Fernsehen die Welt des Zuschauers strukturiert, aber ihr Interesse an beiden Medien ist ein medienhistorisches und

kein philosophisches. Sie fragen danach, wie die digitalen Medien auf Film und Fernsehen Einfluss genommen bzw. wie sich Film und Fernsehen dieser neuen Technologien angenommen haben. Das Fernsehen, und hier kommen die Autoren zu ähnlichen Schlüssen wie Caldwell, kann sich selber zum Ereignis machen; es kann seine spezifische Gegenwärtigkeit auf sich selbst richten und durch die Aneignung digitaler Techniken und Stile immer wieder seine Fähigkeit zur Unmittelbarkeit, seine spezifische Präsenz bestätigen. Der Fensterstil und die grafische Gestaltung von Schriften in Nachrichten, Sport- und Magazinsendungen sind nur ein Beispiel für die Remediatisierungsleistung des Fernsehens, das sich als Objekt unserer alltäglichen Routinen etabliert hat. »Wie die Allgegenwart des Computers und des World Wide Web, aber anders als der Film und virtual reality, konfrontiert uns das Fernsehen mit der Realität der Mediatisierung, weil es die Welt und das Leben und die Praktiken ihrer Bewohner überwacht und verändert. So wie es den Film und andere Medien remediatisiert, remediatisiert das Fernsehen das Reale« (Bolter/Grusin 1999, 194). **444**

Mit der Untrennbarkeit von Fernsehen und Alltag geht daher auch ein Wechsel der Authentizitätskonzeptionen einher: Richtete sich das Verlangen nach Unmittelbarkeit früher auf das Bild (das Bild sollte authentisch sein), so richtet es sich heute auf die Erfahrung durch das Bild (die Erfahrung soll authentisch sein). Es genügt nicht mehr, einen Löwen aus sicherer Distanz nur zu sehen, das Bild, das eine in einem camouflierten Stein versteckte Kamera aufnehmen kann, versetzt den Betrachter vielmehr in die Position, von der Schnauze des Löwen gestreift zu werden. Entsprechend verändern sich auch die Visualisierungen von ›Evidenz‹, die für das ›Glauben machen‹ so wichtig sind. Gegen Bill Nichols verstehe ich unter Evidenz einen Wahrnehmungseffekt und keine Eigenschaft von Bildern, nicht zufällig verknüpft sich der Begriff unmittelbar mit dem der Intuition. Bilder scheinen evident, wenn sie als Verkürzungen eines argumentativen Zusammenhangs akzeptiert werden können. Dann treten sie an die Stelle eines Arguments, das sie selbst nicht bilden können und übernehmen die Funktion eines unausgeführten Schlusses aus einer Indizienkette. Aber ohnehin erscheint mir zweifelhaft, ob Dokumentarfilme wirklich ›Argumente‹ über die Realität vortragen; eher scheinen sie mir Behauptungen aufzustellen, deren unausgeführte Prämissen eben ohne Argumentation in den vermeintlichen Schluss des Bildes führen. Wenn ein Film wie *NOMADEN DER LÜFTE* behauptet, dass Zugvögel einen Großteil ihres Lebens in der Luft verbringen und den Zuschauer fliegend neben die Vögel positioniert, kommt die fehlende (und noch dazu unsinnige) Prämisse dieser Behauptung (Vögel können fliegen) nicht mehr in den Sinn, weil das Bild die Behauptung anstelle eines Schlus-

ses gleichsam ›evidenziert‹: Wir fliegen mit. Wenn eine Sendung wie RIVALEN IM ROTEN WÜSTENSAND behauptet, ein Dromedar sei aufgeregt und wir ein Dromedar sehen, das hoch aufgerichtet mit dem Kopf wackelt, wird die Prämisse der Behauptung, dass Dromedare über solche Affekte wie Aufregung überhaupt verfügen, in der Evidenz eines Bildes zum Schweigen gebracht, das an einen aufgeregten menschlichen Beobachter gemahnt, den wir intuitiv evozieren. Evidenz entsteht daher zwar immer eingebettet in einen Diskurs, in dem die Prämissen von Behauptungen überhaupt Sinn machen, aber Evidenz ist zugleich Zeichen eines gerade fehlenden oder übersprungenen Arguments. Evidenz ist eben das, was ›sich von selbst versteht‹, was man ›eben sieht‹ und damit intuitiv versteht. Mit Evidenzen zu arbeiten anstatt zu argumentieren, ist aber sicher kein Spezifikum von Tierdokumentationen. Aber vielleicht sind sie ein geeigneter Gegenstand, Fragen filmischer Argumentation einmal genauer anzugehen.

01▶ »Ein Dokumentarfilm ist jeder Film, jedes Video oder jede Fernsehsendung, dem prinzipiell unterstellt werden kann, es sei gelogen« (Eitzen 1998, 26).

02▶ ›Spezifisch‹ weniger im Sinne einer Ontologie von Einzelmedien als im Sinne von Normenbildung und Erwartbarkeit.

03▶ »Documentary offers access to a shared, historical construct. Instead of a world, we are offered access to the world. The world is where, at the extreme, issues of life and death are always at hand. History kills« (Nichols 1991, 109). Hier wie im Folgenden werden fremdsprachige Zitate übersetzt und das Original in einer Fußnote angegeben.

04▶ S. Eitzen 1998, der eine strikt pragmatische Perspektive auf den Dokumentarfilm einnimmt und Nichols entsprechend für die Inkonsistenzen seiner zwischen Pragmatik und Ontologie schwankenden Theoriebildung kritisiert.

05▶ »Once we embark upon the presentation of an argument, we step beyond evidence and the factual to the construction of meaning«. **06▶** Nichols verwendet dieses von Jerry Kuehl übernommene Beispiel mehrfach.

07▶ Wissen im Sinne der Wissenssoziologie bedeutet nicht nur was, sondern immer auch wie gewusst werden kann. S. Berger/Luckmann 1977, 44ff.

- 08►** Die jenseits von Sprache medienabstinente Haltung der Wissenssoziologie ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert.
- 09►** »...to absorb computer graphics into its traditional structure.«
- 10►** »In all these cases, the logic of immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented: sitting in the race car or standing on a mountaintop.«
- 11►** Oder im Gegenteil auf eine Befreiung des Dokumentarischen von mimetischen Zwängen hofften wie Brian Winston: »For documentary to survive the widespread diffusion of such technology depends on removing its claim on the real. There is no alternative« (Winston 1995, 259).
- 12►** »Finally, just as there is nothing prior to the act of mediation, there is also a sense in which all mediation remediates the real. Mediation is the remediation of reality because media themselves are real and because the experience of media is the subject of remediation.«
- 13►** Mit dem kaum zu bewältigenden Anteil an Dokumentarfilmen bei der documenta XI wurden deren »Nischen« endgültig verlassen. Zum wachsenden Stellenwert des Dokumentarischen in der Kunst siehe Texte zur Kunst 13/51, 2003 (Nichts als die Wahrheit) und Die Springerin 9/3, 2003 (Reality Art).
- 14►** NOMADEN DER LÜFTE. F/D/CH 2002. Regie: Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, Michel Debals.
- 15►** Entsprechend verspricht der Flyer des von der Lufthansa gesponserten Films »Reisen Sie mit den Zugvögeln in 90 Minuten um die ganze Erde. Nehmen Sie teil an einem atemberaubenden Erlebnis«.
- 16►** Die schon Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz treffend auf den Punkt gebracht hat: »So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit [...] gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt« (Benjamin 1966, 32).
- 17►** Zur Wandlung des Naturbegriffs s. Weber 2001.

- 18** ▶ Zur Geschichte der Konzeptualisierung der Mensch-Tier-Differenz s. Münch 1999 und 2001.
- 19** ▶ S. Angerer 2001
- 20** ▶ S. Fiske 2000.
- 21** ▶ DIE WÜSTE LEBT. USA 1954, 67 Min. Regie: James Algar. Passend zum bereits Gesagten wird der Film im Internationalen Filmlexikon wie folgt beschrieben: »Dokumentarfilm aus der Sierra Nevada/Arizona über das Leben kleiner Wüstentiere mit großen Aufregungen. Walt Disney arrangiert bis dahin nicht gesehene Aufnahmen aus weithin unbekanntem Naturbereichen. Ebenso spannend wie lehrreich.« (Lexikon des Internationalen Films (1990). Bd.9. Reinbek, S.4368.
- 22** ▶ MIKROKOSMOS: VOLK DER GRÄSER. F 1996. Regie: Jacques Perrin. Der Film benötigt lediglich ein paar Worte zu Beginn, der Rest vertraut auf Montage und Musik.
- 23** ▶ IMPRESSIONEN UNTER WASSER. D 2002. Regie: Leni Riefenstahl.
- 24** ▶ »...there are systematic preferences in television for some species over others«.
- 25** ▶ THE PRIVATE LIFE OF A CAT. USA 1946. Regie: Alexander Hammid.
- 26** ▶ Auch Hammids Film unterlag wegen der Geburtsszene der Zensur; s. Omasta 2002, S.209.
- 27** ▶ DIE LUSTIGE WELT DER TIERE, Südafrika 1974, Regie: James Uys.
- 28** ▶ Zur Entwicklung des Tierschutzgedankens s. Löfgren 1986. Derek Bousé vermutet, dass Nest bauende Vögel wesentlich häufiger dargestellt werden und damit den Eindruck stärken, alle Vögel zögen ihre Jungen in einer Art »Kleinfamilie« auf. S. Bousé 2000, 166.
- 29** ▶ DER KÖNIG DER KOALAS, ca. 60 Min. brutto, ausgestrahlt bei VOX in der Reihe »Wildnis pur« am 09.02.2002. Copyright Wild Visuals 1996.
- 30** ▶ U.a. eine Kuhweide durchqueren und eine Autostraße kreuzen, wobei der Zuschauer in Lulus Position versetzt wird, auf die ein Wagen frontal zufährt.
- 31** ▶ s. Brehm 1876

- 32 ▶** RIVALEN IM ROTEN WÜSTENSAND, 45 Min., Produktion ABC, deutsche Fassung NDR 2000, ausgestrahlt in der Reihe »Abenteuer Erde« im WDR am 27.11.2001.
- 33 ▶** Feedback durchaus im kybernetischen Sinn als Kontrollmechanismus der Funktionsweise des Systems Fernsehen. Nicht die Aktion des Publikums ist zentral, sondern die Tatsache, dass das Fernsehen diesen Mechanismus nutzt.
- 34 ▶** Produktion WDR; die Serie wird seit 1991 ausgestrahlt, zunächst 14tägig und 30 Min. lang, seit 1999 wöchentlich und 60 Min. lang. TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE ist der Prototyp der Haustier-Vermittlungssendungen.
- 35 ▶** Produktion VOX; die Serie wird jeweils am frühen Samstagabend ausgestrahlt. Es handelt sich um ein Magazin mit verschiedenen Kurzbeiträgen, die abwechselnd Tierbesitzer vorstellen und einen Tierarzt bei der Arbeit beobachten.
- 36 ▶** Vgl. den Aufsatz von John Hartley (1999) über den unverbrüchlichen Zusammenhang von Wohnung, Kühlschrank und Fernseher.
- 37 ▶** Im Internet führt die Redaktion Buch über die Anzahl geglückter Vermittlungen. http://www.wdr.de/tv/service/tiere/pechvoegel/bilanz_sdg.phtml (zuletzt einges. 12.4.04).
- 38 ▶** Beispielhaft die bei VOX ausgestrahlte Reihe TIERZEIT
- 39 ▶** Die Serie STERNS STUNDE wurde in der ARD in 24 Folgen zwischen 1970 und 1979 ausgestrahlt. S. Fischer 1997.
- 40 ▶** S. beispielhaft Cartier Bresson. Eines seiner Fotobücher heißt bezeichnenderweise »The Decisive Moment« (1962).
- 41 ▶** So spricht Klaus Honnef (1977, 197) in seiner Fotografiegeschichte vom »charakteristischen Moment«, in dem der Fotograf die »Wirklichkeitsoberfläche« durchdringen könne.
- 42 ▶** Beispielhaft sei hier eine Sendung der BBC genannt, die sich ausschließlich um Tierfilmer kümmert und ihre »Tricks« offen legt; bezeichnend der deutsche Titel: HELDEN AN DER KAMERA. Prod. National Geographic 1998, dt. Fassung ZDF 1999.
- 43 ▶** S. die von Fritz Wolf (2003) im Auftrag der LfM NRW erstellte Expertise »Alles Doku oder was?«. Tiersendungen nehmen hier im thematischen Spektrum dokumentarischer Produktionen mit 11,5% Rang 3 ein. S. 539.

44► »Like ubiquitous computing and the World Wide Web, but unlike film and virtual reality, television confronts us with the reality of mediation as it monitors and reforms the world and the lives and practices of its inhabitants. Just as it remediates film or other media, television remediates the real«.

Literatur

Adelmann, Ralf/Hesse, Jan/Keilbach, Judith et al (Hrsg.) (2002) Grundlagentexte der Fernsehwissenschaft. Konstanz.

Allert, Tilmann (2002) Liebe ohne Ambivalenz. Zur kommunikativen Funktion von Tieren. In: Bielstein/Winzen 2002, S.126-143.

Angerer, Marie-Luise/Peters, Kathrin/Sofoulis, Zoe (Hrsg.) (2002) Future_Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien/New York.

Angerer, Marie-Luise (2001) Antihumanistisch, posthuman. Zur Inszenierung des Menschen zwischen dem ›Spiel der Strukturen‹ und der ›Limitation des Körpers‹. In: Angerer/Peters/Sofoulis 2002, S.223-250.

Benjamin, Walter (1966) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M.

Bente, Gary/Fromm, Bettina (Hrsg.) (1997) Affektfernsehen: Motive, Angebotsweisen und Wirkungen. Opladen.

Berger, John (1981) Warum sehen wir Tiere an? In: Das Leben der Bilder. Die Kunst des Sehens. Berlin, S.7-26.

Berger, Peter/Luckmann, Thomas (1977) Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Frankfurt/M.

Bielstein, Johannes/Winzen, Matthias (2002) Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen. Köln/Baden-Baden.

Bolter, Jay David/Grusin, Richard (1999) Remediation. Understanding New Media. Cambridge/London.

Bousé, Derek (2000) Wildlife Films. Philadelphia.

Brehm, Alons Edmund (1876) Brehms Thierleben. Säugethiere, Bd. 1: Affen und Halbaffen, Flatterthiere, Raubthiere, Leipzig, 2. Aufl., S. 40-285

Caldwell, John Thornton (2002) Televisualität. In Adelmann et al, S.165-202.

Cavell, Stanley (2002) Die Tatsache des Fernsehens. In: Adelmann et al, S.125-164.

Eitzen, Dirk (1998) Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: montage/av 7,2, S.13-44.

- Fischer, Ludwig** (Hrsg.) (1997) Unerledigte Einsichten. Der Journalist und Schriftsteller Horst Stern. Hamburg.
- Fiske, John** (2000) Lesarten des Populären. Wien.
- Gold, Mick** (1984) A History of Nature. In: Geography Matters! A Reader. Hrsg.v. Doreen Massey & John Allen. Cambridge, S.12-33.
- Hartley, John** (1999) Housing Television. A Film, a Fridge and Social Democracy. In: Uses of Television. London/New York, S.92-111.
- Hediger, Vinzenz** (2003) Credo ut intelligam oder: Wie die Saurier wirklich waren. Computergenerierte Bilder, dokumentarische Form und die mediale Repräsentation ausgestorbener Tierarten. In: Navigationen. Siegener Beiträge zur Medien- und Kulturwissenschaft 3,1, S.49-62.
- Honnef, Klaus** (1977) Das Spektrum der fotografischen Möglichkeiten. Mainz (Kunstforum International 26/4: 150 Jahre Fotografie).
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor** (1969) Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M.
- Löfgren, Orvar** (1986) Natur, Tiere und Moral. Zur Entwicklung der bürgerlichen Naturauffassung. In: Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung. Hrsg. v. Utz Jeggle et al. Reinbek, S.122-144.
- Luhmann, Niklas** (1996) Die Realität der Massenmedien. Opladen.
- Münch, Paul** (Hrsg.) (1999) Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Paderborn.
- Münch, Paul** (2001) Freunde und Feinde. Tiere und Menschen in der Geschichte. In: ZDF Nachtstudio, S.19-36.
- Nichols, Bill** (1991) Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington/Indianapolis.
- Omasta, Michael** (Hrsg.) (2002) Tribute to Sasha. Das filmische Werk von Alexander Hammid. Wien.
- Seel, Martin** (1996) Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt/M.
- Weber, Jutta** (2001) Umkämpfte Bedeutungen. Natur im Zeitalter der Technoscience. Diss. Universität Bremen.
- Wiedenmann, Rainer** (1999) Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen. In: Münch 1999, S.351-381.
- Wiedenmann, Rainer** (2002) Die Tiere der Gesellschaft. Studien zur Soziologie und Semantik der Mensch-Tier-Beziehungen. Konstanz.
- Winston, Brian** (1995) Claiming the Real. The Documentary Film Revisited. London.
- Wolf, Fritz** (2003) Alles Doku oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Düsseldorf. (Expertise im Auftrag der LfM NRW).
- ZDF Nachtstudio** (Hrsg.) (2001) Mensch und Tier. Geschichte einer heiklen Beziehung. Frankfurt/M.