

Soziologie

**„Fische sind Freunde“
Zur Beziehung von Menschen und Tieren
im Zeichentrickfilm**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Martina Stephany

aus Hamm

2008

Tag der mündlichen Prüfung: 27. 05. 2008

Dekan: Prof. Dr. Dr. h.c. Wichard Woyke

Referent: Prof. Dr. Horst Herrmann

Co-Referent: Prof. Dr. Rolf Eickelpasch

Gewidmet

den Zeichentricktieren dieser Welt

und ihren realen Vorbildern

Inhaltsverzeichnis

Danksagungen.....	7
1. Einleitung.....	9
2. Die Frage nach dem Tier.....	20
2.1 Die Grenzziehung.....	20
2.1.1 Antike und Christentum.....	20
2.1.2 Die Tiermaschinen.....	27
2.1.3 Das vernunftlose Geschöpf.....	31
2.2 Die Annäherung.....	34
2.2.1 Die Neubegründung der Tierseele.....	34
2.2.2 Neue Dimensionen.....	40
2.2.3 Vom Tierschutz zum Tierrecht.....	44
2.3 Das Tier in der Soziologie.....	55
2.3.1 Karl Marx.....	56
2.3.2 Max Weber.....	59
2.3.3 Theodor Adorno und Max Horkheimer.....	62
2.3.4 Forschungsstand.....	64
2.4 Der Stand der Dinge.....	67
3. Der Film als Forschungsgegenstand.....	71
3.1 Soziologische Filmtheorie.....	71
3.2 Der Animationsfilm als Forschungsgegenstand.....	76
3.2.1 Die Geschichte des Zeichentrickfilms.....	77
3.2.2 Definitionen.....	90
3.3.3 Forschungsstand.....	95
4. Die Beziehung von Mensch und Tier im Zeichentrickfilm.....	97
4.1 Anthropomorphisierung.....	97
4.1.1 Der Zeichentrickfilm als Fabel?.....	98
4.1.2 Stufen der Anthropomorphisierung.....	102
4.1.3 Das philosophische Dilemma.....	105
4.2 Das Tier als sozial-politische Karikatur.....	109
4.2.1 The Führer's Face und Education for Death.....	110

4.2.2 Animal Farm.....	114
4.3 Das Tier als unpolitische Karikatur des Menschen.....	118
4.3.1 Fritz the Cat.....	118
4.3.2 Madagascar.....	120
4.4 Das Tier als Medium für zwischenmenschliche Normen und Werte.....	123
4.4.1 Dumbo.....	123
4.4.2 Susi und Strolch.....	126
4.5 Der tierliebe Mensch als Sympathieträger.....	129
4.5.1 Schneewittchen und die sieben Zwerge.....	129
4.5.2 Cinderella.....	132
4.6 Der kritische Blick auf die Beziehung von Mensch und Tier.....	134
4.6.1 Die Hunde sind los.....	134
4.6.2 Happy Feet.....	137
5. Bambi.....	144
5.1 Film und Romanvorlage.....	144
5.2 Die Frage der Authentizität: Naturalismus versus Verkitschung.....	150
5.2.1 Natur.....	150
5.2.2 Der Vorwurf der Anthropomorphisierung.....	151
5.2.3 Tierausssehen.....	154
5.2.4 Tierverhalten.....	156
5.3 Der Mensch und das Tier – Thanatos trifft Eros.....	158
5.3.1 Das Motiv des Rehs.....	158
5.3.2 Die Ernährung der Unschuldigen.....	160
5.3.3 Der Mensch als das Böse.....	163
5.4.1 Zuschauerreaktionen.....	174
5.4.2 Reaktionen von Jägern.....	176
5.5 Ein Plädoyer für Tiere.....	180
5.6 Rezeption bis heute.....	186
6. Findet Nemo.....	191
6.1 Erfolg und Handlung.....	191
6.2 Die Darstellung von Mensch und Tier.....	197
6.2.1 Der Fisch als Sympathieträger.....	197

6.2.2 Der Mensch als Träger von Antipathie.....	200
6.2.3 Szenen-Analyse 1: Erste Begegnung mit dem Menschen.....	203
6.2.4 Szenen-Analyse 2: Der Zahnarzt spricht mit Nemo.....	214
6.3 Die Darstellung der Aquarienhaltung.....	216
6.3.1 Szenen-Analyse 3: Nemo neu im Aquarium.....	218
6.3.2 Szenen-Analyse 4: Gespräch zwischen Nemo und Kahn.....	222
6.3.3 Das Aquarium als gläsernes Gefängnis.....	226
6.4 Vegetarismus versus Fischfang.....	228
6.4.1 Szenen-Analyse 5: Die Selbsthilfegruppe der Haie.....	228
6.4.2 Proklamierter Vegetarismus.....	236
6.4.3 Die Befreiung aus der Hand des Menschen.....	237
6.5 Rezeption in der Presse und weitere Folgen des Films.....	239
7. Fazit und Ausblick: Das utopische Potenzial des Zeichentrickfilms.....	244
8. Literaturverzeichnis.....	248
Links.....	277
Anhang.....	278
Liste der Filme.....	278
Tonträger.....	280
Subsequenzprotokoll Findet Nemo.....	281
Tabelle: Vergleich von Natur und Animation.....	283
Abbildungsverzeichnis.....	284
Lebenslauf	286

Danksagungen

Meine Doktorarbeit war ein Prozess vielen Tiefen und einigen Höhen. Obwohl ich von Anfang an über die Beziehung von Mensch und Tier schreiben wollte, änderte sich meine Fragestellung immer wieder. Anfangs interessierte ich mich für die Infantilisierung von Haustieren, dann für Sodomie und die Frage, was „Tierliebe“ alles bedeuten kann – und wie einseitig sie meist ist. Dann stieß ich auf das interessante Phänomen, dass in Kinderbüchern Tiere – vermenschlicht oder nicht – oft eine Rolle spielen und bei Kindern Empathievermögen erzeugen wollen. Über die Kinderbücher kam ich dann im Gespräch mit meiner Freundin Denise Schreitter auf Zeichentrickfilme, und schließlich hatte ich meine eigene und wirklich neue Fragestellung.

In erster Linie möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Horst Herrmann dafür danken, dass er mich in meinem Promotionsvorhaben unterstützt hat und selbst sehr begeistert von meinem Thema war. Auch meiner mündlichen Prüferin Dr. Barbara Krug-Richter möchte ich danken, da sie mich mehrfach beraten hat und mich zu einem Kolloquium der Europäischen Ethnologie eingeladen hat, aus dem ich viele Anregungen mitnehmen konnte.

Meine Freunde und meine Familie haben mich bei meinem Promotionsvorhaben immer wieder unterstützt und mir gezeigt, dass ich nicht allein bin. Für die vielen inhaltlichen Anregungen danke ich meinem Vater Reiner Stephany, der es mit seinen Tipps und Hinweisen manchmal etwas zu gut meinte: Wäre ich allem nachgegangen, hätte die Arbeit sicherlich 100 Seiten mehr. Mein herzlicher Dank gilt meiner Freundin Jasmin Mittag, die sich die Nächte um die Ohren geschlagen hat, um meine sprachlichen Fauxpas aufzuspüren und durch wissenschaftlichere Sprache zu ersetzen. Zum Ende sagte sie: „Wir sind bald Doktor!“ und ich fühlte mich, als müsste sie den Titel bekommen. Jasmin, ich teile ihn gern mit dir! Auch meine weiteren Korrekturen konnten noch Fehler finden: Danke an meine liebe Freundin Sonja Kustersitz, die immer an mich geglaubt hat und eine wichtige Konstante in meinem Leben ist: Es ist großartig, dass es dich gibt! Dank an Tabea Eißing für die schnelle Korrektur des theoretischen Teils und an Oliver Niermann für die regelmäßigen Erkundungen nach meinem Gemütszustand kurz vor der Abgabe. Auch

meinem Bruder Uli danke ich für die Motivations-E-mails und -Anrufe. Julia Scheerer danke ich für die Hilfe bei der Korrespondenz mit Disney und ihre Freundschaft.

Hervorheben möchte ich die Bedeutung von Thomas K. Bernsee für meine Arbeitsmoral: Er war mein „ULB-Sternchen“, denn als angehender Jurist war er wie ich fast jeden Tag in der Uni-Bibliothek, unterhielt mich in den Pausen unter anderem mit philosophischen Gedanken über Kant, Hegel und 50 Cent und machte begeistert bei meinem Disney-Film-Marathon mit. Ihm und Oliver Niermann danke ich auch dafür, dass sie kurz vor der Abgabe ignoriert haben, dass ich keine Zeit hatte und mich einfach trotzdem zu einem Sonntagsspaziergang mit Falafel und Eis essen entführt haben. Kleine Aufmerksamkeiten wie diese von Freunden waren es, die mir immer wieder geholfen haben, motiviert bei der Sache zu bleiben.

Ich danke auch dem Team der Universitäts- und Landesbibliothek, in der ich eineinhalb Jahre lang fast täglich saß. Zugegeben, das Timing war schlecht, da ich mir für die Promotion genau den Zeitpunkt der Renovierung und des Umbaus des Gebäudes ausgesucht hatte. Aber es gab ja glücklicherweise einen Oropax-Automaten. Des Weiteren möchte ich Alex Stevko von dem amerikanischen Magazin Outdoor Life danken, der mir den 1942 erschienenen Artikel „Outdoor Life Condemns Walt Disney’s Film „Bambi“ as Insult to American Sportsmen“ zur Verfügung stellte und Jason Schwartz vom Boston Magazine für die Bereitstellung des Artikels „Should they shoot Bambi?“. Außerdem Dank an Jesse Haskell von Disneys PR-Abteilung, der mir das Copyright für die Bilder aus *Findet Nemo* gab. Zuletzt danke ich den Ärzten Dr. Horst Fatum und Rudolf Helling, die mich mit Akupunkturnadeln versorgt haben, als meine Nerven blank lagen.

Wenn man in der lebenswertesten Stadt der Welt lebt, ist es immer wieder kaum vorstellbar, dass sich hier im schönen Münster das Tierversuchslabor Covance befindet, in dem jedes Jahr mehr als 1000 Affen sterben. Ich persönlich frage mich immer wieder, wieso die überwältigende Mehrheit der Gesellschaft für das Leiden der Tiere kein Auge, kein Gehör und keine Worte findet. Es wäre schön, wenn meine Arbeit einen Beitrag dazu leisten könnte, dass sich die Menschen nicht weiter abwenden.

Martina Stephany im Juni 2008

1. Einleitung

Städte, Industrieanlagen und Autobahnen umgeben den modernen Menschen, doch aus sämtlichen Medien schnattert, krächzt, bellt und wuselt es uns entgegen, als wären wir noch mittendrin im ungerodeten Urwald. Es scheint, als wolle der Mensch, je weiter er sich von der Natur entfernt, um so dringlicher ein Stück von seinem verlorenen Paradies sichern.

(Duve/Völker 1997: 3)

Tierische Helden aus Zeichentrick- und Animationsfilmen sind nicht nur *Begleiter der Kindheit*¹, sondern bei Zuschauern aller Altersklassen beliebt. Wer kennt nicht Micky Maus, Cap und Capper oder Susi und Strolch? Zeichentrickfiguren begegnen uns nicht nur im Kino, auf DVD oder im Fernsehen, sondern sie sind auch in verschiedensten Spielzeugausführungen erhältlich und schmücken Alltagsgegenstände wie Kleidung, Geschirr und Bettwäsche. Das künstliche Tier nimmt heute einen großen Stellenwert in der Geistes- und Sachkultur ein. Der niederländische Zoologe Midas Dekkers schreibt:

Ein Mensch wächst in der Welt von Teddybären, Kaninchen, Quietschenten und kleinen Wölfen auf. Er begegnet ihnen im Zoo und auf seinen Pyjamas. Neben der echten Fauna mit lebendigen Tieren wie Enten und Kaninchen lebt der Mensch in einer geistigen Fauna voller Donald Ducks und Osterhasen, die von Eigenschaften beseelt sind, die wir ihnen angedichtet haben. (Dekkers 1994: 80)

Um diese auffällige Affinität zum Tiersurrogat zu erklären, müssen wir einen Blick auf das reale Tier und seine Rolle in der Gesellschaft werfen. Der Mensch verlor die Nähe zum Tier durch verschiedene gesellschaftliche Prozesse: Die Aufklärung entzauberte die Tierwelt und befreite sie von der jenseitigen Symbolfunktion, die sie in traditionellen Gesellschaften hatte, wenn sie in Animismus und Mythologie als schicksalsmächtig, oder in Religionen als Repräsentanten der Gottheit oder der Gegenmacht als heilig oder dämonisch angesehen wurde (vgl. Morenz 1962: 896ff.). Im Zuge der Urbanisierung und der Industrialisierung wurden die Schlachthöfe

¹ Eine Rezeptionsanalyse über Zeichentrickfilme und ihre Rezeption durch Kinder von Bernd Schorb und Helga Theunert aus dem Jahr 1996 trägt diesen Titel. Untersucht wurde, welche Heldenfiguren Mädchen und Jungen wählen und wie sie Gewaltdarstellungen rezipieren.

ausgelagert, wodurch immer mehr Tiere aus dem Alltag der Menschen verschwanden, wie Ruth E. Mohrmann in ihrem Aufsatz „*Blutig ist dein Amt, o Schlachter...*“ *Zur Errichtung öffentlicher Schlachthäuser im 19. Jahrhundert* (1991) beschreibt.

Es scheint, dass der Mensch den verlorenen Kontakt zum Tier neu sucht, seitdem es aus seiner Alltagswelt größtenteils verbannt wurde. Denn mit der Urbanisierung und dem Aufkommen der bürgerlichen Privatsphäre im frühen 19. Jahrhundert breitete sich eine ausgeprägte Heimtierkultur aus. Tierhaltung aus dem Motiv der Tierfreundschaft hatte es zuvor nur als höfische Schoßtierhaltung gegeben (vgl. Wiedenmann 1998: 374).

Auch wenn Haustiere räumlich eine große Nähe zu Menschen haben, bleibt das Tier dem Menschen fremd und übt gerade deswegen eine große Faszination auf ihn aus. Georg Friedrich Wilhelm Hegel beschrieb dieses Phänomen bereits 1809 in einer Rede: So sehr der Mensch auch versuche, sich in das Tier hineinzusetzen, es bleibe ihm stets unbegreiflich.

Der Soziologe Rainer Wiedenmann bezeichnet Tiere als „die fremden Lebewesen schlechthin: vertraute, im Grunde aber doch wenig ergründete Gefährten unserer Alltagswelt“ (Wiedenmann 1998: 352). Denn während viele Verhaltensweisen von Tieren denen der Menschen sehr ähneln und sofort verstanden werden, werden Verhaltensweisen, die gegen die Zivilisationsstandards der Menschen verstoßen (öffentliches Kopulieren, Urinieren, aggressives Verhalten), als abstoßend angesehen. Auf diese Weise kommt es – wie der Soziologe Georg Simmel in seinem Aufsatz über das Fremde schrieb – zu einer „Synthese von Nähe und Ferne“ (Simmel 1908: 511), die das Tier zu einem nahen Fremden macht. Diese zwei Ebenen, auf denen Menschen Tiere ansiedeln, fremd und ähnlich, werden durch tierbezogene Kommunikation gebildet:

Wir Menschen kommunizieren einerseits *mit* Tieren, andererseits kommunizieren wir *über* und *durch* Tiere miteinander. Tiere fungieren also nicht nur als Zeichen unserer zwischenmenschlichen Kommunikation, sie produzieren und deuten auch selbst Zeichen. (Wiedenmann 1998: 354)

Da somit dem Tier einerseits sozial unmittelbar begegnet und andererseits diese Begegnung durch Deutungsmuster überformt wird, entstehen zwei verschiedene Verständnisstufen: Auf der Ebene der primären Sozialintention wird das Tier als

Gegenüber und Mitsubjekt erkannt, das eigene Wünsche, Interessen und einen eigenen Willen hat. Die fehlende Kommunikation von Mensch und Tier ist dabei kein Hindernis, da der Mensch in das Tier Gefühle und Gedanken hineininterpretiert. Im Rahmen des sozialen Primärrahmens wird einzig der diesseitige, eindeutige Subjektbegriff als plausibel angesehen; Tiere werden entmystifiziert. Auf der Ebene der sekundären Sozialintention wird das Tier zum „Träger von symbolischen [...] Bedeutungen“ (Wiedenmann 1998: 353). Diese beiden Ebenen sind miteinander verknüpft und nur schwer zu trennen: Die Deutungsmuster lassen das Tier unabhängig von seinem wirklichen Verhalten positiv oder negativ erscheinen, die Symbolfunktion kann das Tier zu einer „Folie für menschliche Bedeutungszuschreibungen“ (Wiedenmann 1998: 356) machen.

Da die Beziehung von Mensch und Tier auf rein emotionalen Kommunikationsmustern basiert, schließt sie das unbequeme Moment von menschlichen Beziehungen aus: Tiere geben keine Widerworte, daher verspricht sich der Mensch von ihnen lebenslange Treue. Doch die Unergründlichkeit der domestizierten Haustiere allein konnte die Sehnsucht des Menschen nach Harmonie und Frieden mit der Natur nicht stillen: Das künstliche Tier wurde zur Kompensation geschaffen. Karen Duve und Thies Völker beschreiben dieses Phänomen anschaulich am Beispiel des Bären:

Der Bär [...] ist in deutschen Wäldern längst ausgerottet. Aber als Plüschversion sitzt er millionenfach auf Kinderbetten², als Wappentier grüßt er Berlinreisende, in der Werbung treibt er sich Milchkanen schwenkend auf Almwiesen herum oder verteilt Hustenbonbons, [...] und im Disney-Dschungel singt seine Zeichentrickversion „Balu“ von „Ruhe und Gemütlichkeit“. (Duve/Völker 1997: 3)

Fast niedlicher als echte Tiere und endlich dem Menschen zugewandt, finden sich in der Gesellschaft zahlreiche „Mischwesen aus Phantasien, Wünschen und realen Tieren“ (Dauk 2006: 1214). Solche Mischwesen gibt es in der Kulturgeschichte viele. Belege bietet schon die Obed-Kultur in der Steinkupferzeit (4. Jahrtausend v. Chr.): Hier gab es Stiermenschen, Löwenadler oder Mischwesen, die sich schemenhaft ineinander verkrampfen und so Sterben und Werden wiedergeben sollen (vgl. Schmökel 1962: 112). Auch in Ägypten findet sich aus der Zeit von der vorgeschichtlichen bis zur geschichtlichen Zeit eine Prunkpalette aus Hierakonpolis, auf

² Seit der Erfindung des Stoff-Teddybären zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind Tiere ein fester Bestandteil der Spielzeugkultur (vgl. Cartmill 1993: 226).

deren Rückseite „ein schakalköpfiger Mensch mit Tierschwanz“ (Otto 1966: 28) zu sehen war.

In der griechischen Mythologie nahmen Götter Tierkörper an, wenn sie unerkannt bleiben wollten: Zeus besuchte in Gestalt eines Schwans die schöne Leda, die eine gewisse Zeit später Eier legte. Aus ihnen schlüpften jedoch keine gefiederten Schnabeltiere, sondern die Menschenkinder Castor und Pollux. Castor wird Ledas Ehemann zugeschrieben, aber Pollux war als Sohn des Zeus ein Halbgott – ein Mischwesen aus Sodomie (Mensch und Tier) und Theogamie (Mensch und Gott) (vgl. Cotterell 2002: 57). Auch die Bibel berichtet von babylonischen Mischwesen (vgl. De Liagre Böhl 1957: 817).

Zeichentrickfiguren sind ebenfalls Chimären aus Mensch und Tier. Doch auch wenn viele von ihnen übermenschliche Fähigkeiten haben, werden sie dadurch in der westlichen aufgeklärten Welt nicht in die Nähe von Gott gerückt. Wann immer Gott eine Rolle spielen soll, ist klar, wer ihn vertritt: Während in der Fantasiewelt die Verbindung von Mensch und Tier meist niedliche Blüten trägt, wird in der realen Welt des medizinischen Experiments eine Horrorvision Realität, indem der Mensch mit dem Tier ‚Gott spielt‘: Die experimentelle Chimärenforschung hat bereits begonnen, die Gene von Mensch und Tier zu vermischen – in der als edel propagierten Absicht, somit bessere Versuchsergebnisse bei der Untersuchung von Krankheiten zu bekommen und Organspendelager heranzuzüchten. 2005 wurden an der Stanford-Universität in Kalifornien erfolgreich menschliche Hirnzellen in Mäuseföten eingepflanzt. Dieser neue Mäusestamm hat einen menschlichen Anteil von einem Prozent. In Folgeexperimenten wollen Molekularbiologen Mäuse mit 100 Prozent menschlichen Gehirnzellen züchten. Außerdem ist die Vermischung menschlicher Embryozellen mit denen von Schimpansen im Gespräch (vgl. Dauk 2006: 1220; Rifkin 2005³). Hybridwesen wie diese stellen in ihrer ethischen Beurteilung eine Herausforderung dar.

Den Respekt vor dem realen Tier hat der Mensch auf seinem Egotrip durch die Jahrtausende bereits vor langer Zeit verloren. 371 Jahre, nachdem Descartes im *Discours de la Méthode* niederschrieb, Tiere seien Maschinen, sind sie es mehr als je

³ Aus ästhetischen Gründen werden in der vorliegenden Arbeit Quellen aus dem Internet mit dem Namen des Autors und der Jahreszahl zitiert. Der genaue Link ist im Literaturverzeichnis zu finden. Wenn kein Autor im Text genannt ist, wird der Link im Text angegeben.

zuvor: Noch nie wurden Tiere so entindividualisiert und objektiviert, wie es im modernen Kapitalismus der Fall ist. Das Tier muss funktionieren – ob als Produzent von Fleisch, Milch, Eiern, Leder oder Wolle, ob als Datenlieferant in Tierversuchen, ob als Wach- oder Blindenhund, als Therapie unterstützendes Instrument, ob als lebendes Ausstellungsstück im Zoo oder zur Demonstration seines gebrochenen Willens im Zirkus. Auch personalisierte und ‚geliebte‘ Haustiere werden nicht ohne Gegenleistung geduldet: In Zeiten, in denen menschliche Beziehungen fragil und unbeständig sind, besteht die Leistung von Haustieren in abgesicherter Anwesenheit: „Kein Mensch ist so treu wie sein Hund“ (Dekkers 1994: 46).

Das gesellschaftliche Spektrum der Beziehung von Mensch und Tier polarisiert zwischen dem Tier als Partnersubjekt oder Nutzobjekt (vgl. Meyer 1975: 154; Wiedenmann 1998: 374). Der Historiker Paul Münch schreibt über die variantenreiche Mensch-Tier-Beziehung: „Sie zeigt irritierende Konturen, deren Extreme zwischen kaum reflektierter Verwertung und sentimentalischer Anthropomorphisierung schwanken“ (Münch 1998a: 9).

Anscheinend sind Heimtierbesitzer für die Ambivalenz des Mensch-Tier-Verhältnisses besonders empfänglich, da sie den als moralisch inkonsequent erscheinenden Kontrast der unterschiedlichen Bewertungsrahmen für Tiere täglich am stärksten erleben. Während ökonomisch nutzlose Heimtiere wie Freunde behandelt werden, werden wirtschaftlich rentable Tiere wie Schweine „wie wertlose Gegenstände [behandelt], die keine Gefühle und keine Empfindungen haben“ (Serpell 1990: 27). Wiedenmann führt noch weitere Paradoxien an: So füttern beispielsweise Tierbesitzer ihre Tiere mit dem Fleisch von Nutztieren und Tierversuchslobbyisten warnen vor der Vermenschlichung des Tieres, betonen aber gleichzeitig die Nähe von Mensch und Tier, indem sie keine Zweifel an der Übertragbarkeit von Ergebnissen zulassen.

Um diese Paradoxien zu überwinden, haben moderne Gesellschaften Sozialtechniken entwickelt, die die Grenzziehung zwischen den Sinnbereichen unterstützen und so moralische Bedenken sublimieren. Beispiele sind die Metaphorisierung und das ‚Hinter-die-Kulissen-Schieben‘. Nutztiere werden anonymisiert und die Darreichungsform des Fleisches im Supermarkt erinnert den Verbraucher in keiner Weise an das Tier. ‚Fleisch‘ und ‚totes Tier‘ scheinen voneinander getrennt.

Diese Tendenz des Unsichtbarmachens der Erinnerung an das Tier gibt es in bestimmter Form schon seit der frühen Neuzeit, wie der Soziologe Norbert Elias in *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (1998) am Wandel höfischer Tischsitten zeigt. Durch Adiaphorisierung wird die moralische Verantwortung des Einzelnen neutralisiert, indem einerseits das Tier in der Masse der Tiere nicht personalisiert wird und andererseits aufgrund der Arbeitsteilung niemand allein die moralische Last trägt (vgl. Wiedenmann 1998: 377). Tierausbeutung und Tierliebe sind so klar voneinander getrennt, dass sie selten hinterfragt werden (vgl. Singer 1982: 237). Wie die Psychologin Astrid Kaplan beschreibt, wird dieses unhinterfragte ambivalente Verhalten gegenüber Tieren schon in der Kindheit erlernt:

Die psychoanalytische Entwicklungspsychologie verdeutlicht, dass durch die frühe Erziehung des Kindes zum Fleischessen einerseits und die gleichzeitige Erziehung zu einer positiven emotionalen Einstellung zu Tieren andererseits die Grundlage für jegliches widersprüchliche Verhalten in der Mensch-Tier-Beziehung gelegt wird. [...] Da wir bereits in früher Kindheit zu widersprüchlichen Einstellungen und Verhaltensweisen zu Tieren erzogen werden, können wir gewöhnlich ohne Konflikte mit den zahlreichen allgegenwärtigen Widersprüchen in der Mensch-Tier-Beziehung leben. (Kaplan 2006: 138f.)

Neben dieser Doppelmoral in Bezug auf Heim- und Nutztiere hat der Mensch die Angst vor dem Raubtier noch lange nicht verloren. Denn allem Einschreiten des Menschen in die Natur zum Trotz gibt es noch einige wenige Tiere, die ihm gefährlich werden können. Ein Beispiel ist der Fall des Bären Bruno im Jahr 2006: Politiker beschlossen, dass es erforderlich sei, das Tier nicht nur einzusperren, sondern zu erschießen. Einen Tag nach dem Abschuss des Bären schrieb der Journalist Reiner Wandter in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* einen kritisch-polemischen Kommentar mit dem Titel *Nur nicht zu natürlich*. Darin heißt es:

Am liebsten ist dem zivilisierten Menschen die gezähmte, risikofreie Natur. In Vollendung findet sie sich auf dem Fernsehbildschirm. Eine auch noch vertretbare Form bieten ihm Natur- und Nationalparks, wo Zäune und andere Barrieren für die gebotene Distanz zur Wildnis sorgen. Da dürfen durchaus auch Braunbären, Wölfe und Luchse im Gehege herumtollen, fast wie im wirklichen Leben. [...] Aber schon die Wanderung am nicht weit entfernten Waldesrand dämpft die Stimmung. Denn dort

lauern vielleicht wilde Zecken, und die sind mindestens so gefährlich wie wilde Bären. Natur, die sich der Zähmung widersetzt, ist dem zivilisierten Menschen zuwider. Ihr rückt er unnach-sichtig auf den Pelz. (Wandter 2006)

Der Tod des Bären löste Unverständnis auf Seiten der Bevölkerung aus – Tierrechtler stellten sicher nur einen geringen Teil der entsetzten Masse. Bär und Schwein schei-nen ganz selbstverständlich verschiedenen Spezies zugeordnet zu werden, die mit verschiedenen Moralvorstellungen bedacht werden. Doch anscheinend hat auch die Angst vor dem Tier seinen Reiz, denn in der Horrorfilmbranche wimmelt es nur so von King Kongs, mordlustigen Vögeln, Killerbienen und Todesspinnen, die im krassen Gegensatz zu den verniedlichten Disney-Tierdarstellungen stehen (vgl. Dauk 2006: 1221).

In Anlehnung an Umberto Eco⁴ kann festgehalten werden, dass in der heutigen Zeit trotz aller Ausbeutung und Respektlosigkeit, die der Mensch dem Tier täglich entgegenbringt, seine Liebe zum Tier eine Konstante und wohl ein Ausdruck seines schlechten Gewissens ist. Das Verhältnis des Menschen zu Zeichentricktieren ist im Gegensatz zu seinem Verhältnis zu lebenden Tieren gänzlich unbelastet – der Mensch kann sich ohne schlechtes Gewissen an ihnen erfreuen. Die heutigen Massenmedien⁵, in denen sich die animierten Tierchen tummeln, sind wie die Geisteswissenschaften ein Produkt des Verlustes der Eindeutigkeit und der stetig wachsenden Pluralisierung der Gesellschaft. In der Forschung ist unbestritten, dass die Massenmedien das Denken und Handeln von Menschen beeinflussen (vgl. Schorb 2003: 75). Medien fungieren „para-sozial, sozial-integrativ, sinngebend, wertschöpfend und identitäts-stiftend“ (Hoffmann/Mikos 2007: 7) und bieten somit Möglichkeiten zur Sinn-, Iden-titäts-, und Normbildung. Zu den Massenmedien, die Weltauslegungen mit pädago-gischem Inhalt vermitteln, zählt Reichertz unter anderem das Kino, den Comic und das Theater (vgl. Reichertz 2007: 255) – der Zeichentrickfilm lässt sich hier in logischer Folge einreihen.

Verschiedene Autoren befürchten, dass Kinder Fiktion und Realität nicht ausein-anderhalten können und somit die Fähigkeit verlieren, Zeichentrickfiguren von

⁴ Über die Amerikaner hatte Eco geschrieben: „Die Liebe zur Natur ist eine Konstante des höchstindustrialisierten Volkes der Welt, fast ein Ausdruck von schlechtem Gewissen, so wie seine Liebe zur europäischen Kunst eine ewig ungestillte Leidenschaft ist“ (Eco 1985: 93).

⁵ Wann immer im Folgenden von Medien die Rede ist, sind im Allgemeinen kommunikative Medien und im Besonderen der Film als Medium gemeint.

echten Tieren zu unterscheiden (vgl. Dauk 2006: 1214). Es bestehe die Möglichkeit, dass die anthropomorphisierte Tierfiktion auf die öffentliche Präsentation lebendiger Tiere zurückwirke und diese „zu dressierten Statisten einer lediglich simulierten ‚Natur‘ hinabwürdigt“ (Wiedenmann 1998: 373), formuliert beispielsweise Wiedenmann. Doch soziologische Forschung gibt Entwarnung: Kinder lernen schon früh, Fiktion von Wirklichkeit zu unterscheiden. Audiovisuelle Darstellungen werden bereits von Kindern als eigenständige „Sinnprovinz“ (vgl. Schütz 1971: 207) erkannt, die Film-Realität werde nie mit der Wirklichkeit gleichgesetzt (vgl. Keppler 1994: 10).

Dennoch wird Zeichentrickfilmen, in denen die Protagonisten Tiere sind, vorgeworfen, sie würden sich in verniedlichter und harmonisierter Tierdarstellung verlieren und vom Tier nur noch den Rest einer Idee übrig lassen. Vermittelt würden entweder keine Inhalte oder allenfalls kindliche Weisheiten. Dennoch lässt sich jeder Film gesellschaftskritisch interpretieren (vgl. Lesch/Martig/Valentin 2005: 7ff.) – auch der Zeichentrickfilm. Ebenso wie in Realfilmen spiegeln sich vorherrschende Moralvorstellungen der Gesellschaft in Zeichentrickfilmen und vermitteln durch diese Spiegelung wieder Moral.

Vor dem Hintergrund dieser Vorwürfe erscheint der Zeichentrickfilm als ein Forschungsgegenstand, der Teilantworten auf die Frage birgt, wie der Mensch seine Beziehung zum Tier reflektiert. Wird im Zeichentrickfilm die Beziehung von Mensch und Tier kritisch dargestellt? Oder sind die animalischen Protagonisten vielleicht nur Projektionsflächen zur Vermittlung von Menschenmoral und Menschengeschichten? Wie viel bleibt vom Wesen der Tiere übrig, nachdem ein reales Tier durch Zeichnung und Animation vermenschlicht wurde? Die vorliegende Arbeit will diesen Fragen nachgehen und einen Schwerpunkt auf die Untersuchung der Darstellung der Beziehung von Menschen und Tieren im Zeichentrickfilm legen. In die Untersuchung werden amerikanische und britische Zeichentrickfilme einbezogen, die zwischen 1937 und 2006 ihre Kinopremiere hatten.

(Zeichentrick-) Filme können, ähnlich wie Texte, analysiert und interpretiert werden. Die Filmanalysikerin Alice Bienk stellt die Gemeinsamkeiten beider Medien heraus:

Sie haben eine Erzählhaltung, eine Erzählperspektive, und sie entwerfen Zuschauerrollen, die so angelegt sind, dass der Zuschauer sich unbemerkt identifiziert oder distanziert. (Bienk 2006: 89)

In Deutschland ist die Filmanalyse jedoch ein recht junges universitäres Fachgebiet und daher nicht unumstritten (vgl. Beicken 2005: 11). Ihre Berechtigung hat diese Disziplin nicht zuletzt durch die große Präsenz visueller Medien. Die Bandbreite visueller Kommunikation wurde durch Kino, Fernsehen, Video, DVD und Internet erheblich erweitert und hat zu einer „Allgegenwart des Filmischen“ (Beicken 2005: 7) geführt. Das Sehen eines Films bleibt auch losgelöst vom Kino ein Erlebnis, das unter anderem Zerstreuung und Unterhaltung bietet. Filmverstehen lässt dabei Freiraum für Zuschaueraktivitäten. Der Filmwissenschaftler Peter Beicken schreibt:

Die Elemente des Films, seine komplexe Wirklichkeit und Wichtigkeit unterstellt [die Filmanalyse] nicht globale Hegemonie, sondern Filmanalyse will dem Bekannten das Vergessene gegenüberstellen, dem Dominanten das Unscheinbare, den Gemeinplätzen unverbrauchtere Wahrheiten. (Beicken 2005: 13)

Filmanalyse will also durch Offenlegung der stilistischen und inhaltlichen Mittel die Wirkungsweise eines Filmes erklären und seine verschiedenen Ebenen beleuchten. Auch wenn der Untersuchungsgegenstand dazu verleitet, kommunikations-, kunst- und filmwissenschaftliche oder aber theologische und philosophische Fragestellungen zu verfolgen, soll der Schwerpunkt auf dem soziologischen Aspekt liegen: Wie wird die Beziehung von Mensch und Tier in Zeichentrickfilmen dargestellt und was sagt das über die Gesellschaft aus?

Für die Untersuchung ergibt sich folgender Aufbau: Als Grundlage für die Analyse der Beziehung von Mensch und Tier im Zeichentrickfilm wird das Kapitel 2. *Die Frage nach dem Tier* die Entwicklung dieser Beziehung und ihre Thematisierung in der Geistesgeschichte beleuchten. Denn die Unterdrückungsmechanismen, denen Tiere heute ausgeliefert sind, wurden über Jahrhunderte geprägt und untermauert – von diversen Philosophen, wie Aristoteles und Descartes, aber auch von Institutionen wie der Kirche und dem Staat. In der Philosophie wird mittlerweile die Einräumung von Rechten für Tiere diskutiert, da die Grenzen, die der Mensch zwischen sich und dem Tier gezogen hat, zunehmend verwischen. Wie ein Blick auf den Forschungsstand zeigen wird, hat die Soziologie die Brisanz und Aktualität der kritischen Analyse der Mensch-Tier-Beziehung bisher noch nicht erkannt. Die vorliegende

Arbeit will einen Beitrag dazu leisten, diesem Themenfeld einen Platz in der Soziologie einzuräumen.

Im dritten Kapitel *Der Film als Forschungsgegenstand* wird die soziologische Filmtheorie skizziert, auf deren Grundlage die folgende Analyse basiert. Es wird gezeigt, dass Medien in der Wissenschaft als Sozialisationsinstanz akzeptiert sind, da sie Werte und Normen vermitteln und somit der pluralisierten Gesellschaft Angebote zur Sinnstiftung bieten. Die im Zeichentrickfilm dargestellte Beziehung von Mensch und Tier ist somit von sozialer Relevanz, da sie gesellschaftliche Werte widerspiegelt und die Gesellschaft in seiner Vermittlung der Tierdarstellung sowie der Mensch-Tier-Beziehung prägt. Außerdem soll die Geschichte des Zeichentrickfilms eine Betrachtung finden, um seine wachsende Bedeutung als Unterhaltungsmedium zu veranschaulichen. Ein Überblick über Definitionen und den Forschungsstand wird die Einführung in den Animationsfilm als Forschungsgegenstand abrunden.

Die Verbindung der Themenbereiche ‚Mensch-Tier-Beziehung‘ und ‚Analyse des Zeichentrickfilms‘ soll in Kapitel 4. *Die Beziehung von Mensch und Tier im Zeichentrickfilm* vollzogen werden – somit werden erstmals zwei Untersuchungsgegenstände zusammengeführt, die bisher in der soziologischen Forschung vernachlässigt wurden. Tierliche Protagonisten sind in Zeichentrickfilmen häufig vermenschlicht, sodass zunächst auf ihre Anthropomorphisierung eingegangen werden soll. Zu diesem Zweck wird der Fabelcharakter des Zeichentrickfilms hinterfragt und das dreistufige Modell zur Anthropomorphisierung von Jürgen Ehneß vorgestellt, das für die weiteren Ausführungen grundlegend ist. Außerdem soll das philosophische Problem der Anthropomorphisierung aufgezeigt werden. Ein Überblick belegt anhand von jeweils zwei Zeichentrickfilmen in Spielfilmlänge⁶ exemplarisch, wie unterschiedlich das Tier gezeichnet und funktionalisiert wird, wie die Menschen dargestellt werden und welche Rückschlüsse daraus für die Beziehung von Mensch und Tier gezogen werden können. Zwei Filme, die dem letzten Unterkapitel 4.6 *Der kritische Blick auf die Beziehung von Mensch und Tier* zugehörig sind, sollen in den folgenden Kapiteln einer genaueren Analyse unterzogen werden.

⁶ Eine Ausnahme stellt das Kapitel 4.2 *Das Tier als sozial-politische Karikatur* dar: In diesem Kapitel werden insgesamt drei Filme beispielhaft vorgestellt, da *The Führer's Face* und *Education for Death* zwei Kurzfilme sind.

Als Beispiel für einen frühen Zeichentrickfilm wird daher im fünften Kapitel der Disneyfilm *Bambi*, der 1942 als vierter Zeichentrickfilm in Spielfilmlänge in die Kinos kam, analysiert. Der Film stellt trotz großer Verkitschung seiner Protagonisten als erster Zeichentrickfilm die Beziehung von Mensch und Tier in Hinblick auf die Jagd sehr kritisch dar und moralisiert in Bezug auf den Tierschutz. Als Analyse-methode bietet sich ein Vergleich des Zeichentrickfilms mit seiner Vorlage, Felix Saltens Roman *Bambi* mit dem Untertitel *Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* an. Denn der Zeichentrickfilm hat die tief sinnige und philosophische Geschichte des Romans einer starken Komplexitätsreduktion unterzogen, folgt aber dennoch seiner Intention. Nach einer Beleuchtung der Authentizität der Natur- und Tierdarstellung sollen die Konnotation des Tieres als friedliches Geschöpf, dessen Motiv die Liebe ist, und die Konnotation des Menschen als bössartigen Zerstörer dargelegt werden. Ein weiterer Fokus soll auf die Darstellung der Jagd, die Reaktionen auf diese, sowie die Rezeption des Filmes *Bambi* bis in die Gegenwart gelegt werden.

Im sechsten Kapitel soll der Film *Findet Nemo* aus dem Jahr 2003 von der Produktionsfirma Disney Pixar als Beispiel für einen modernen Animationsfilm, der ein kritisches Licht auf die Mensch-Tier-Beziehung wirft, untersucht werden. Während *Bambi* implizit eine Verbesserung der Beziehung von Mensch und Tier fordert, enthält der Animationsfilm *Findet Nemo* explizite Aufforderungen zum Vegetarismus („Fische sind Freunde – denk vegetarisch!“). Zur Untersuchung des Films *Findet Nemo* bieten sich detaillierte Szenenanalysen an, da er im Vergleich zu *Bambi* inhaltlich und äußerlich wesentlich komplexer ist. Die Detailanalyse ist in der Filmanalyse ein häufig gewähltes Mittel, um aus den Aspekten Bild, Ton, Montage und Inhalt die Funktionsweise eines Filmes herauszustellen (vgl. Mikos 2003: 182; Hildebrand 2006: 71). Zunächst werden neben dem Erfolg des Filmes seine verschiedenen Handlungsebenen und die Entwicklung der Hauptcharaktere dargelegt. Darauf folgt die Untersuchung der Menschen- und Tierdarstellung, der Aquariendarstellung sowie der Behandlung des Themas Vegetarismus. Ein Blick auf die Rezeption des Films schließt die Analyse ab. Das siebte Kapitel *Fazit und Ausblick: Das utopische Potential des Zeichentrickfilms* wird die Ergebnisse der Untersuchung zusammenfassen.

2. Die Frage nach dem Tier

Die Idee des Menschen in der europäischen Geschichte drückt sich in der Unterscheidung vom Tier aus. Mit seiner Unvernunft beweisen sie die Menschenwürde. Mit solcher Beharrlichkeit und Einstimmigkeit ist der Gegensatz von allen Vordenkern des bürgerlichen Denkens, den alten Juden, Stoikern und Kirchenvätern, dann durchs Mittelalter und die Neuzeit hergebetet worden, dass er wie wenige zum Grundbestand der westlichen Anthropologie gehört.
(Horkheimer/Adorno 1986: 262)

Um die Thematisierung der Beziehung von Menschen und Tieren im Zeichentrickfilm beurteilen zu können, ist es notwendig, die philosophiegeschichtliche Entwicklung in Bezug auf das gesellschaftliche Ansehen von Tieren zu berücksichtigen, da der heutige Umgang mit Tieren auf historische Einflüsse zurückzuführen ist. In diesem Kapitel sollen daher der philosophische Diskurs in Hinblick auf die Stellung des Tieres in der Gesellschaft beleuchtet und die Forderung von Tierrechten begründet werden.

2.1 Die Grenzziehung

2.1.1 Antike und Christentum

Die historische Forschung belegt, dass der Homo sapiens vor etwa fünfzigtausend Jahren anfang, sich geistig mit seiner Umwelt auseinander zu setzen. Der Mensch sonderte sich durch kulturelle Evolution von anderen Tieren ab und begann mit der Domestikation von Nutztieren,⁷ wie Münch beschreibt:

Erst mit der kulturellen Distanz vom Tier begann sich das Verhältnis des Menschen zum Tier grundsätzlich zu wandeln und sich zu einer besonderen, zunehmend asymmetrischen Beziehung zu entwickeln. (Münch 1998a: 10f.)

⁷ Eine sehr ausführliche Auseinandersetzung liefert Peter Dinzelbacher in *Mensch und Tier in der Geschichte Europas* (2000). Beginnend mit der Urzeit thematisiert jedes Kapitel die Bereiche Ernährung und Jagd, Arbeitskraft, militärische Nutzung, Vergnügen, Religion und Kult, Literatur, Bildende Kunst, Wissenschaft und epochentypische Grundeinstellungen.

Während frühgeschichtliche Weltanschauungen Mensch und Tier durch Geburt und Tod vereint als „Schicksalsgemeinschaft“ (Illies 1977: 46) ansahen, findet sich bereits im Alten Testament und im Judentum eine „fundamentale Ambivalenz“ (Mütherich 2000: 23): Entscheidend ist die in der Schöpfungsgeschichte begründete Vorstellung, dass Gott den Menschen im Gegensatz zum Tier „nach seinem Bilde“ schuf (vgl. Gen. 1,26f.)⁸. Die dadurch erworbene Sonderstellung des Menschen wurde durch den von Gott gegebenen Herrschaftsauftrag untermauert (vgl. Gen 1,28b Ps. 8,6-9), auch wenn dieser eine – oft übersehene – Pflicht zur Bewahrung der Schöpfung beinhaltet (vgl. Gen. 2,15).

Die soziale Trennung von Mensch und Tier wurde außerdem dadurch begünstigt, dass die Viehzückerkultur, aus der die jüdisch-christliche Religion hervorging, nicht von Affen umgeben war und diese nur aus Erzählungen kannte. Die Verwandtschaft von Mensch und Tier war für die Menschen dieser Kultur daher weniger offensichtlich und die Trennung der Menschen von den Tieren, die ihnen als materielle Grundlage dienten, daher einfacher zu vollziehen.

Nach Mütherich legte neben dem Christentum die griechische Antike den „bedeutendsten Grundstein für die Subordination des Tieres in der abendländischen Ideengeschichte“ (vgl. Mütherich 2000: 25).

Bereits Homer beschreibt das Tier versachlicht, rühmt stattdessen die Allmacht der Götter und verstärkt somit den Dualismus zwischen Mensch und Tier. Platon übernahm die Rituale und Symbole des antiken Ägypten, die von einer Hoffnung auf Unsterblichkeit berichten, als Grundlage seines Denkens. Hier war noch Platz für die Seelenwanderungslehre und auch Tiere galten als beseelte Wesen, aber nur der Mensch galt als unsterblich (vgl. Mütherich 2000: 26). Aristoteles unterteilte die Natur in eine kontinuierliche Stufung, die später *scala naturae* genannt wurde: Pflanzen, Tiere und Menschen waren in verschiedene Ebenen eingeteilt, die in einer Hierarchie von einer niedrigen bis zu einer hohen Stufe standen.

Die beseelte Natur – gemeint war das Reich der Pflanzen, Tiere und Menschen – verfügte danach über die *anima vegetativa*, die für Wachstum, Fortpflanzung und Nahrungsaufnahme verantwortlich war sowie über die sinnliche Wahrnehmung, die *anima sensitiva*. Mit dieser verfügten Tiere und Menschen über Vorstellung und

⁸ Bibelzitate beziehen sich im Folgenden auf die Ausgabe: Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.) 1985: *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Stuttgart.

Erinnerung. Untrennbar gehörte die Fähigkeit, Lust, Schmerz und Begierde zu empfinden dazu. Der signifikante Unterschied von Mensch und Tier war die Vernunft, *anima rationalis*, die dem Menschen allein zugesprochen wurde, und ihn zu Sprache, Überlegungen und Schlussfolgerungen befähigte. Durch diese konnten Menschen den Göttern nahe kommen und Glückseligkeit gewinnen. Tiere hingegen hatten in der *scala naturae* keine Meinung und keinen Glauben. Allein Menschen konnten nach dieser Vorstellung die Zukunft planen und sich Vergangenes bewusst ins Gedächtnis rufen, während Tiere keine Erwartungen an die Zukunft hatten und nur zur einfachen Erinnerung befähigt waren. Tiere waren einzig mit dem ausgezeichnet, was seit der Scholastik als *Instinkt* bezeichnet wird (vgl. Dierauer 1998: 54). Auf der aristotelischen Stufenleiter gab es also die vegetative Pflanzen-, die sensitive Tier- und die rationale Menschenseele. „Tieren, ja sogar Pflanzen, wird hiernach eine Seele zugesprochen, die zwar auf niedrigerer Stufe steht als die der Menschen, aber gleichwohl über Fähigkeiten wie der der Sinnesempfindung und des Strebevermögens verfügt“ (Schneider 2004: 146). Ein Tötungsverbot gab es dadurch bei Aristoteles jedoch nicht (vgl. Wils 1998: 410).

Griechen verliehen den Göttern optisch menschliche Züge, wodurch sie den Menschen in ihre Nähe und aus der Natur herausrückten. In der römischen Kultur setzte sich die Sonderstellung des Menschen fort. Cicero war sicher, dass Natur und Tiere einzig zum Gebrauch durch Menschen und Götter geschaffen worden seien:

Denn was leisten Schafen anderes, als daß die Menschen ihre Wolle an sich nehmen, verweben und sich damit bekleiden? Sie könnten ohne die Pflege und Fürsorge der Menschen sich nicht einmal ernähren, am Leben erhalten und etwas Nützliches zustande bringen. [...] Das Schwein hat überhaupt nichts anderes als sein Fleisch zu bieten. Und so meint Chrysipp, daß es eine Seele besitze an Stelle des Salzes, damit es nicht verfaule. Weil grade [sic!] dieses Tier zur Nahrung des Menschen geeignet war, hat es die Natur mit der größten Fruchtbarkeit ausgestattet. (Cicero 1996: 219)

Das Christentum begründete im kulturellen Erbe der Juden, Griechen und Römer das Abendland, verstärkte den Anthropozentrismus und legitimierte ein Weltbild, in dem der Mensch wegen der Unsterblichkeit seiner Seele vor anderen Lebewesen begünstigt wird (vgl. Drewermann 1992: 133ff.). Durch die Menschwerdung Gottes in Jesus wurde dieser Gedanke radikalisiert: Gott ging es zwar einerseits noch um ‚die Völker‘ und die Heilsgeschichte, andererseits aber um ‚den Menschen‘ und

somit um einzelne menschliche Individuen. Diese Lehre blieb keine metaphysische Überzeugung, sondern wurde in die Naturordnung übersetzt: Die gesamte Natur hatte dem Menschen zu dienen, sodass schließlich das Schicksal der Natur allein vom Menschen abhängig wurde.

Religiöse und soziale Normen wurden etabliert, indem unerwünschtes Verhalten als animalisches und triebhaftes Verhalten stigmatisiert und dem Bösen zugeordnet wurde. Durch die menschliche Ebenbildlichkeit mit Gott und den Herrschaftsauftrag über andere Lebewesen wurde das Gegensatzpaar „Gott-Satan“ auch auf den Menschen übertragen: Für das Böse und „Anti-menschliche“ bildete das Tier, das in der Alltagskultur vor allem als Fleischlieferant oder Brandopfer betrachtet wurde, als beherrschbares Wesen eine ideale Projektionsfläche. Die Soziologin Birgit Mütherich beschreibt:

Damit wird „das Tier“ nicht nur zur Inkarnation Satans, zum Verursacher des Sündenfalls im Ursprungsmythos und zum Antichristen der Apokalypse am Ende der Zeiten, sondern auch zum politischen Symbol des erstarkenden Christentums in seinem Kampf gegen die alten Tiergottheiten und mächtigen Konkurrenzreligionen der Zeit. (Autonome Tierbefreiungsaktion Hannover/Mütherich 2005b: 7)

Mütherich stellt weitergehend fest, dass der Konstruktion „Gott-Satan“ somit die Verbindung „Mensch-Tier“ entspricht. Der Sammelbegriff „Tier“⁹ wurde so zunehmend im Gegensatz zu dem Begriff „Mensch“ definiert. Dem Menschen wird eine unsterbliche Seele, Teilhabe an der göttlichen Vernunft und Willensfreiheit, sowie Entscheidungsfreiheit zwischen gut und böse zugesprochen (vgl. Gen. 2,17). Das Tier hingegen trägt abschreckende Merkmale: Seelenlosigkeit, Sterblichkeit, Vernunftmangel und Determiniertheit. Der Dualismus Mensch-Tier lässt sich somit auch mit anderen traditionellen Gegensatzpaaren wie „Kultur-Natur“, „Seele-Körper“, „Vernunft-Trieb“ oder „Moral-Instinkt“ vergleichen, wobei das Tier jeweils negativ konnotiert wird. Dieses Schema findet sich auch in den jüdisch-christlichen, sowie antiken Wurzeln des westlichen Denkens, so dass es auch in heutigen Denkmustern noch enthalten ist und dem „Tierischen“ weiterhin Attribute wie Triebhaftigkeit, Rohheit und Grausamkeit zugeordnet werden (vgl. Mütherich 2000: 24f.).

⁹ Im *Deutschen Wörterbuch* findet sich unter dem Stichwort „Tier“ die ursprüngliche Bedeutung „atmendes Lebewesen“, da das Wort vermutlich auf die indogermanische Wurzel *dhus* – atmen zurückgeht (während *duša* Geist oder Seele bedeutet, ähnlich wie im Lateinischen das Tier *animal* genannt wird und *anima* Seele, Geist bedeutet).

Nach dualistischer Weltsicht, die zwischen Geist und Materie unterscheidet, ist der Mensch in zwei Welten beheimatet und kann sich nach weiter differenzierterem trichotomischem Verständnis, das zwischen Geist, Seele und Leib unterscheidet, geistig und seelisch über den Leib erheben und somit die Körperlichkeit und die innere Natur beherrschen. Das Tier bleibt dagegen eindimensional und ohne Geist und Seele nur lebende Materie, wodurch vor allem ökonomische Interessen an der Ausbeutung von Tieren legitimiert werden (vgl. Autonome Tierbefreiungsaktion Hannover/Mütherich 2005b: 8).

In den ersten Jahrhunderten des Christentums galt die aufkommende Naturwissenschaft als heidnisch, da die Unwissenheit über die Gesetzmäßigkeiten der Natur den Glauben an Gott stärkte. So hatte bereits der griechische Astronom und Mathematiker Aristarch von Samos im dritten Jahrhundert vor Christus den Erdumfang treffend bestimmt und herausgestellt, dass die Erde eine Kugel ist. Diese Erkenntnisse wurden im Christentum 1500 Jahre lang ignoriert. Erst als arabische Gelehrte im Mittelalter auf die Mathematik und Forschung der Griechen zurückgriffen, erlebten die Naturwissenschaften den Aufschwung, der schließlich das christlich-anthropozentrische Weltbild in Frage stellte.

Die seit der Renaissance zunehmende Freiheit des Denkens brachte bald jedoch auch die Erkenntnis mit sich, dass der Mensch im Zeitgefüge des Kosmos nichtig und unbedeutend oder zumindest nicht zentral sei. Spätestens seit der Entdeckung des heliozentrischen Weltbildes durch Galilei und Kopernikus war dies nicht mehr zu leugnen. Luther lehnte noch trotz seiner fundamentalen Kritik an den bestehenden kirchlichen Verhältnissen und der Verneinung eines optimistischen Menschenbildes das sozialrevolutionäre Denken ab und sah das Tier in der gottgewollten Hierarchiebildung. Den meisten Menschen wurde jedoch mit der Zeit klar, dass die Hörner der Steinböcke nicht rund sind, damit Menschen Spazierstöcke daraus machen können, sondern dass die Natur eigenen Gesetzen unterworfen ist. Gottfried Wilhelm Leibniz erkannte als Erster, dass die Vorstellung der Sonderstellung des Menschen zugrunde gehen müsse, und wies darauf hin, dass man unbedingt den Menschen nur als Teil der Natur sehen dürfe (vgl. Drewermann 1981: 74ff.).

In der Geschichte der Kirche war die zunächst theozentrische, dann anthropozentrische und später hierarchisch-patriarchale Ordnung eine flexible Grundlage, auf der

die Herrschaft über die Tiere bisher immer wieder gerechtfertigt wurde. Heute wird dem Christentum aufgrund der erklärten Sonderstellung des Menschen eine starke Mitschuld am zerstörerischen Umgang mit der Tierwelt vorgeworfen.

Besonders der Schöpfungsauftrag wird in diesem Zusammenhang immer wieder diskutiert (vgl. Wils 1998: 414). Der Mediävist Lynn White Jr. sieht zum Beispiel einen Zusammenhang zwischen dem Schöpfungsauftrag und der modernen Naturzerstörung. Der Theologe Udo Krolzik hingegen charakterisiert 1979 den Umgang mit der Natur gerade als Zeichen für eine Abkehr vom „wahren Glauben“, da die Schöpfung nicht als heilig angesehen werde. Wils deutet den Herrschaftsauftrag als Maxime zur Selbstbeherrschung, die sich an erster Stelle nach innen wendet, und „zumindest nicht notwendig die Unterjochung und Missachtung des Tieres nach sich zieht“ (Wils 1998: 415). Michael Welker beschreibt, dass das Vokabular der Bibel „insoweit eindeutig [ist], als ein anthropologisches Gefälle vorliegt. In keinem Fall darf ein Tier einem Menschen übergeordnet werden. Das wird radikal ausgeschlossen“ (Welker 1995: 102). Obwohl Welker versucht, den Schöpfungsauftrag zu relativieren, indem er das Verhältnis von Mensch und Tier als „Interessengemeinschaft“ und „ein Verhältnis der Toleranz und Erhaltung“ beschreibt, zeigt sich die anthropozentrische Rangfolge, in der Tiere zwar nicht ausgerottet, aber doch ausgenutzt werden dürfen. Wils erhebt den zusätzlichen Vorwurf, dass der Monotheismus „das Heilige“ von „der Welt“ trenne, und somit für die Entindividualisierung und Entsakralisierung der Tiere mitverantwortlich sei (vgl. Wils 1998: 413).

Theologen versuchten über Jahrhunderte, die anthropozentrische Naturvorstellung zu rechtfertigen und verteidigten sie noch im 19. Jahrhundert gegen Charles Darwins Evolutionslehre. Noch heute gibt es Christen, die die Evolutionstheorie nicht anerkennen: In den USA fordern derzeit zum Beispiel die fundamentalistischen Kreationisten, die an die Schöpfung der Welt durch Gott in sechs Tagen glauben, dass an den Schulen im Biologieunterricht die Lehre von der Evolution nicht oder höchstens gleichberechtigt neben der Schöpfungsgeschichte gelehrt werden soll (vgl. Filter 2006: 58).

Die Tierrechtsorganisation *People for the ethical treatment of animals (PETA)* vermittelt das Bild einer sehr tierfreundlichen Kirche. Sie versucht zu belegen, dass

Jesus Vegetarier gewesen sein soll (vgl. www.jesusveg.de), und schreibt auf der genannten Website:

Jesus fordert Güte, Barmherzigkeit, Mitgefühl und Liebe allen Kreaturen Gottes gegenüber. Er wäre über das Leid, das wir Tieren nur unserer anezogenen Eßgewohnheiten wegen zufügen, entsetzt. (<http://www.jesusveg.de/jesuswarvegetarier.html>; Stand 28. 03. 2008)

Das mag zwar stimmen, von der Kirche selbst ist man solche Aussagen jedoch eher nicht gewohnt: Papst Pius IX. hatte im 19. Jahrhundert nicht zugelassen, dass sich in Rom eine Gesellschaft zur Verhinderung von Grausamkeiten an Tieren gründete (vgl. Mütherich 2000: 167). In jüngerer Zeit rief zum Beispiel der spätere Vorsitzende der Bischofskonferenz der katholischen Kirche in Deutschland, Kardinal Karl Lehmann, dazu auf, den Forschungszweig der Biochemie nach Deutschland zu holen (vgl. Drewermann 1994: 91).

Dennoch findet sich auch in der jüdisch-christlichen Tradition eine positive Sichtweise des Tieres – so zum Beispiel in Bibeltexten, die Mensch und Tier gleichsetzen, wie es im Buch Kohelet der Fall ist, in dem die Gleichheit von Mensch und Tier im Tod beschrieben wird (vgl. Kohelet 3, 19-21).¹⁰

Es existieren auch Kirchenlieder, die die Beziehung von Mensch und Tier thematisieren.¹¹ Ein Lied von Rudolph Zacharias Becker, der als einflussreichster Volksaufklärer gilt, beschreibt einen Vertrag zwischen Adam und den Haustieren, in dem Adam für die Tiere sorgen soll (vgl. Becker 1971: 47). Das Kirchenlied *Pflichtgemäßes Betragen gegen Thiere, Pflanzen und Bäume*, das sich 1802 im evangelischen Biberacher Gesangbuch fand, belegt sogar die Forderung eines Bürgerrechtes für Tiere. Hier wurde Tieren nicht nur eine verwandte Anatomie, sondern auch Denkfähigkeit attestiert. In neuerer Zeit war das Glauberger Schuldbekenntnis, das von 400 Theologen unterschrieben wurde, ein Meilenstein. Es lautet:

Wir bekennen vor Gott, dem Schöpfer der Tiere, und vor unseren Mitmenschen: Wir haben als Christen versagt, weil wir in unserem Glauben die Tiere vergessen haben. Wir waren als Theologen nicht bereit, lebensfeindlichen Tendenzen in Naturwissenschaft und Philosophie die Theologie der Schöpfung entgegenzuhalten. Wir haben den

¹⁰ Vgl. hierzu auch Römer 8: Hier wird das Tier mit einem eigenen Schicksal aufgewertet und von Paulus auf eine Ebene mit dem Menschen gestellt.

¹¹ Ebenfalls tierfreundliche Inhalte sind in den Kirchenliedern *Geh aus mein Herz und Suche Freud* von Paul Gellert (vgl. Evangelische Kirche in Deutschland 1996: 503) und *Wenn ich, o Schöpfer* von Christian Fürchtegott Gellert (vgl. Evangelische Kirche in Deutschland 1996: 506) zu finden.

diakonischen Auftrag Jesu verraten und unseren geringsten Brüdern, den Tieren, nicht gedient. Wir hatten als Pfarrer Angst, Tieren in unseren Kirchen und Gemeinden Raum zu geben. Wir waren als Kirche taub für das Seufzen der mißhandelten und ausgebeuteten Kreatur. (http://www.aktion-kirche-und-tiere.de/cms/front_content.php?idcat=84&idart=307 Stand: 29. 03. 2008)

Diese Beispiele sind jedoch Ausnahmen in der Kirchengeschichte. Denn im Mittelpunkt der kirchlichen Fürsorge stand das Tier nie, ebenso wie es auch in wissenschaftlichen Disziplinen lange vernachlässigt wurde.

2.1.2 Die Tiermaschinen

Durch die Lehren René Descartes¹² erlebte die Theorie des Mensch-Tier-Verhältnisses eine entscheidende Wende.

Im *Discours de la Méthode*, der erstmals 1637 veröffentlicht wurde, beschrieb er seine Theorie, nach der Körperfunktionen mit den Gesetzen der Mechanik erklärt und sowohl tierische als auch menschliche Körper mit Maschinen und Automaten verglichen wurden. So erläuterte er zum Beispiel den Mechanismus des Herzens, indem er erklärte, dass dieser der gleichen Notwendigkeit folge, „wie der Mechanismus einer Uhr aus der Kraft, Lage und Gestalt ihrer Gewichte und Räder folgt“ (Descartes 1960: 83). Obwohl der Vergleich des Körpers mit Maschinen möglich war, konnten nach Descartes Philosophie Menschen im Gegensatz zu Tieren niemals Maschinen sein.

Um diese Argumentation schlüssig darzustellen, grenzte Descartes Menschen und Tiere durch zwei Merkmale voneinander ab. Diese waren die Fähigkeit zur Sprache und der Besitz einer vernünftigen, immateriellen und unsterblichen Seele. Tiere kämen ohne ein geistiges Prinzip aus und seien perfekte Maschinen, die dadurch, dass Gott sie erschaffen habe, sehr viel besser als die Maschinen der Menschen funktionierten, jedoch prinzipiell nicht anders seien als künstliche Automaten. Dass Tiere teilweise besondere Fähigkeiten haben und in manchen Dingen den Menschen übertreffen, sei kein Zeichen dafür, dass sie wirklich besser seien als Menschen, oder etwa „Geist“ hätten. Denn dann müssten sie, so die Argumentation, in allem besser

¹² René Descartes wurde lateinisiert Renatus Cartesius genannt, die Anhänger seiner Theorie wurden daher als Cartesianer bezeichnet.

sein, nicht nur in einer einzelnen Kunst. Besondere Fähigkeiten von Tieren führte Descartes auf deren Mechanik zurück:

Aber sie haben im Gegenteil gar keinen [Geist], und es ist die Natur, die in ihnen je nach der Einrichtung ihrer Organe wirkt, ebenso wie offensichtlich eine Uhr, die nur aus Rädern und Federn gebaut ist, genauer die Stunden zählen und die Zeit messen kann, als wir mit all unserer Klugheit. (Descartes 1960: 97)

Weiter sah er die Gleichsetzung von Tier- und Menschenseele als Gotteslästerung:

Denn nach dem Irrtum der Gottesleugner [...], gibt es keinen, der schwache Geister mehr vom geraden Weg der Tugend abbringt, als die Einbildung, Tierseelen hätten die gleiche Natur wie Menschenseelen und wir hätten folglich nach diesem Leben weder etwas zu fürchten noch etwas zu hoffen, genauso wenig wie die Fliegen und die Ameisen. (Descartes 1960: 97)

Die vernünftige und immaterielle Seele des Menschen sei hingegen vom Körper unabhängig existent und somit unsterblich. Mit diesem Schlusswort enden im *Discours des la Méthode* Descartes' Ausführungen über die Tierseele. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Descartes auf diesen wenigen Seiten der Spezies Tier jegliche Vernunft und ehrliches Schmerzempfinden absprach, da sie nach seiner Theorie wie Maschinen und Automaten funktionierten, und all ihr Tun und Treiben nur eine Reaktion ihrer Organe auf äußere Einflüsse sei.

Die Lehre Descartes' erzielte im 17. Jahrhundert eine breite Wirkung, auch wenn die Vorstellung von der Tiermaschine nicht völlig neu war: Descartes Überlegungen bauten unter anderem auf Schriften von Thomas von Aquin¹³ auf, der ähnlich Tieren mit Uhrwerken verglich. Descartes selbst hatte sein Konzept der Tierautomaten vor allem als philosophische Weiterführung der Galileischen und Keplerschen Mechanik begriffen. Als Musterbeispiel für die Richtigkeit des mechanischen Körpers nahm Descartes Harveys 1625 veröffentlichten Nachweis des Blutkreislaufes. Die spekulative Lehre der Tiermaschine konnte so auf eine empirische Grundlage aus der zeitgenössischen experimentellen Physiologie verweisen (vgl. Maehle 1992: 113f.). Descartes wurde von einem neuen wissenschaftlichen Realismus inspiriert, der sich ge-

¹³ Als weiterer Vorläufer wird die 1554 verfasste Schrift *Antonia Margarita* des spanischen Arztes Gómez Pereira gesehen, die jedoch aufgrund ihrer kleinen Auflage weitgehend unbeachtet blieb. Auch in dieser Schrift wurde behauptet, Tiere seien reine Maschinen, die wie Automaten funktionierten und weder Erkenntnis noch eine Seele besäßen (vgl. Schneider 2004: 145). Wie Descartes später selbst mitteilte, war ihm diese Schrift jedoch zum Zeitpunkt des Verfassens des *Discours de la Methodes* nicht bekannt (vgl. Maehle 1992: 113).

gen andere Strömungen der Zeit richtete. Denn während mit dem Renaissance-Neuplatonismus die Vorstellung eines rational nicht überprüfbar, durchseelten Kosmos aufkam, erklärte Descartes in wissenschaftlichem Realismus alle Tierexistenz als mechanische Funktion.

Die Tiermaschinentheorie brach mit den gängigen Vorstellungen der Frühen Neuzeit, die zuvor von dem Aristotelischen und vom theriophilen Weltbild¹⁴ geprägt worden war, radikal. Die *scala naturae* hatte Descartes abgewandelt: In der Automaten-theorie wurden die Tiere von der *res cogitans* ausgeschlossen, in den Bereich der *res extensa* eingegrenzt, und somit dem Objekt zugeteilt (vgl. Münch 1998b: 333). Descartes gab „die Aristotelische Einteilung in Nicht-Belebtes und Lebewesen (mit Seele) zugunsten der Einteilung in denkende und nicht denkende Lebewesen auf“ (Engelen 2005: 79).

In der Kritik an Descartes wurde vor allem die Sorge geäußert, dass die Maschinentheorie eine Art ‚Freibrief‘ für den willkürlichen Umgang mit Tieren darstelle. Der wohl stärkste Kritiker, Henry More, schrieb 1648 an Descartes:

Hier schaue ich nicht so sehr bewundernd auf zu der glänzenden Schärfe ihres Geistes, sondern schrecke vielmehr davor zurück, in verständlicher Sorge um das Schicksal der Tiere, und ich erkenne, daß Ihr Scharfsinn nicht nur feingeschliffen, sondern so stahlhart und grausam ist, dass er es wagt, gleichsam mit einem Streich nahezu die gesamte Welt der Lebewesen um Leben und Empfindung zu bringen, indem er sie in Marmorstatuen und Maschinen verwandelt. (More 1966: 234)

Die Lehre, nach der allein der Mensch Gefühle habe, sei eigentlich nur ein einfaches Mittel, sich zum König über die Natur zu machen, urteilten die Kritiker (vgl. de Sales 1787: 253). In ähnlicher Weise schrieb der Pfarrer Jean Meslier, die Tiermaschinentheorie habe zum Ziel, „im Herzen der Menschen alle Gefühle der Sanftmut und

¹⁴ Die tierfreundliche Strömung geht auf Michael de Montaigne zurück, der die Distanz zwischen Mensch und Tier stark relativiert und auf die Gleichheit der Eigenschaften verwiesen hatte. Die menschliche Überheblichkeit gegenüber Tieren kritisierte er stark: „Die Unverschämtheit des Menschen, mit der er über die Tiere abschätzig spricht! [...] Das alles habe ich gesagt, um uns dem großen Haufen der übrigen Geschöpfe wieder einzugliedern. Wir stehen weder über noch unter den übrigen“ (Montaigne 1948: 244ff.). In dem Essay *Wider den menschlichen Dünkel gegenüber Tieren* ging Montaigne noch einen Schritt weiter, und schrieb nicht nur über die Gleichstellung von Mensch und Tier, sondern erhob die Tiere über die Menschen: „Wenn ich mit meiner Katze spiele, wer kann es entscheiden, ob sie sich mehr Zeitvertreib mit mir mache als ich mir mit ih-re?“ (Montaigne 1915: 212). Diese Strömung wird heute theriophil genannt – tierfreundlich, da den Tieren eine sterbliche, aber rationale Seele zugeschrieben wurde. Montaigne hatte in seinen Schriften einen stets satirischen Stil, und demonstrierte die Überlegenheit der Tiere, um den Stolz der Menschen zu treffen.

Güte zu ersticken, die sie gegenüber den Tieren haben könnten“ (vgl. Meslier 1972: 101f.).

Der Minoritenpater Marin Mersenne, ein Schulkamerad von Descartes, führte die These Descartes, Tiere könnten nicht denken, durch den Umkehrschluss ad absurdum. „[...] auch die Tiere könnten nämlich umgekehrt behaupten: wir, die Menschen, wüssten nicht, ob wir laufen oder denken, wenn wir laufen oder denken“ (Schneider 1993: 291), erläutert Schneider. Weitergehend argumentierten Descartes' Kritiker, das Verhalten von Tieren sei zu komplex, als dass es allein durch Mechanik zu erklären wäre. Auch die vergleichende Anatomie zweifelte die Sonderstellung des Menschen durch die Erkennung der Gleichartigkeit der tierischen und menschlichen Körperstrukturen an (vgl. Münch 1998b: 330).

Auf die Vorwürfe der Kritiker folgten zahlreiche Schriften, die die Gleichsetzung von Tieren und Maschinen zu beweisen versuchten. Das Denken wurde dabei zur Maxime, ‚cogito ergo sum‘ der berühmte Leitsatz (vgl. Schneider 2004: 148). Häufig diskutiert wurde zudem die Frage der Schmerzempfindlichkeit, denn Descartes hatte behauptet, Tiere könnten keine Schmerzen erleiden, da diese nur in Verbindung mit dem Verstand existierten.¹⁵ Viele Cartesianer unterstrichen ihre Überzeugung daher durch einen demonstrativ rohen Umgang mit Tieren.

Im Alltag hatte die Tiermaschinentheorie für die Menschen der Frühen Neuzeit einige Vorteile, denn sie nahm „jenen das schlechte Gewissen, die Tiere zum Nutzen des Menschen professionell töteten oder davon profitierten“ (Münch 1998b: 332). So bekamen Metzger und Jäger, frühe Vivisektionisten, die Tierversuche damals noch am lebenden und unbetäubten Tier durchführten (vgl. Mütherich 2000: 35), wie auch alle Fleischesser und selbst der mutwillige Tierquäler eine Legitimation für das Töten, Quälen oder den sonstigen verachtenden Umgang mit Tieren. Kurz vor seinem Tod scheint Descartes die moralischen Folgen seiner Theorie vorausgesehen zu haben. 1649 schrieb er an More, seine Lehre sei „weniger grausam für die Tiere

¹⁵ Descartes sah Tiere jedoch nicht als völlig schmerzunempfindliche und gefühllose Wesen an, wie Maehle beschreibt: „Auf körperlicher Ebene, das heißt im Bereich der *res extensa*, billigte er den Tieren durchaus Empfindungsvermögen zu. Was er ihnen absprach, war lediglich die Fähigkeit zur bewussten, reflektierten Wahrnehmung von Schmerz“ (Maehle 1990: 115). Diese differenzierte Sicht der Schmerzempfindlichkeit wurde jedoch erst in der Philosophie des 20. Jahrhunderts genauer nachvollzogen.

als günstig für die Menschen, denn sie enthebe diese des Verdachts, ein Verbrechen zu begehen, wenn sie Tiere äßen“ (Maehle 1990: 116), wie Maehle zusammenfasst. Die Diskussion über die Tiermaschine und das Wesen der Tiere hielt bis zum Ende des 18. Jahrhunderts an. Desile de Sales schlussfolgerte:

Welches auch immer der Ursprung dieses unmenschlichen Grundsatzes sein mag, so hat er sich doch mit der Leichtigkeit ausgebreitet, es sei nun, weil er der menschlichen Eitelkeit schmeichelt, oder weil er, als ein Irrtum, dem Verstande die Mühe der Untersuchung erspart. (de Sales 1787: 253f.)

Paul Münch beschreibt, dass die Automatentheorie so provokativ war, dass sie die Debatte über das Verhältnis von Mensch und Tier neu eröffnete (vgl. Münch 1998b: 335).

2.1.3 Das vernunftlose Geschöpf

Descartes' philosophische Darlegungen zum Wesen der Tiere sind wohl die tierfeindlichsten der Geschichte. In seine Tradition stellten sich viele weitere Philosophen. Im 18. Jahrhundert begann die Diskussion darüber, ob Tiere überhaupt Rechte haben könnten. Ausgangspunkt war die propagierte Auffassung der absoluten Rechtlosigkeit der Tiere, die seit dem 17. Jahrhundert durch Naturrechtler vertreten worden war (vgl. Maehle 1990: 124f.).

Die Naturrechtler Hugo Grotius, Christian Thomasius und Samuel von Pufendorf gingen davon aus, dass „vernunftlose Geschöpfe“ außerhalb des naturrechtlichen Systems stünden, da das Recht sich aus den Geselligkeitstrieben vernunftbegabter Wesen heraus entwickelt habe. Pufendorf versicherte, dass weder ein Rechtsverhältnis, noch eine wechselseitige Verpflichtung zwischen Mensch und Tier bestünde, noch bestehen solle (vgl. Pufendorf 1771: 249f.). Dabei ließ er keine Zweifel darüber, dass der Mensch weit über dem Tier stehe. Der Mensch sei durch die Natur nicht dazu verpflichtet, in Freundschaft mit den Tieren zu leben. Schließlich könnten Tiere keinen Pakt mit den Menschen eingehen und sich zu Verpflichtungen bekennen. Auch das Töten oder Verletzen von Tieren sei kein Unrecht gegen Gott, weil dieser eben keine Rechtsbeziehung zwischen Menschen und Tieren eingerichtet habe. Ihnen Rechte zuzusprechen sei nicht nötig, da sie „keine unsterbliche Seele haben und ihre Leben nur in einer subtilen Ordnung und Bewegung ver-

schiedener kleinen Theilchen [sic!] besteht [sic!]" (Pufendorf 1771: 250). Der Professor für Medizingeschichte und Medizinethik Andreas-Holger Maehle erläutert:

Für Pufendorf war das Mensch-Tier-Verhältnis ein natürlicher, fortwährender Kriegszustand. [...] Gemäß dem Kriegsrecht aber, das gestatte, dem Feind das anzutun, was im eigenen Interesse liege, sollte es erlaubt sein, Tiere zu töten, beispielsweise zum Nahrungsgewinn oder zur Beschränkung ihrer Anzahl. (Maehle 1990: 124)

Das Recht, Tiere zu töten und zu essen rechtfertigte Pufendorf mit dem von Gott auferlegten Herrschaftsvertrag (vgl. Pufendorf 1771: 841ff.). Er sprach sich jedoch gegen Tierquälerei aus und empfand es als falsch, „[Tiere] wegen eines nicht notwendigen Nutzens/gewaltsam hinzurichten“ (Pufendorf 1771: 847). Gewalt gegen Tiere führe auch zu Gewalt gegen Menschen. Weitergehend berief er sich auf Plutarch: Zunächst habe man nur wilde Tiere gegessen, dann aber auch Fische und Vögel, dann Ochsen und Schafe, die dem Menschen dienten und schließlich sei die „Abschlachtung der Menschen“ (Pufendorf 1771: 848) gekommen.

Im Kern ähnelt diese Lehre der stoischen Philosophie, die Verpflichtungen von Menschen gegenüber Tieren leugnet und stattdessen das uneingeschränkte Recht auf Tiernutzung fordert. Auch der Kirchenvater Augustinus hatte diesen Standpunkt eingenommen und behauptet, Christus sei überzeugt gewesen, dass es keine rechtliche Gemeinschaft zwischen Menschen und tierischer oder pflanzlicher Schöpfung gebe. Diese Einstellung vertrat später auch die katholische Kirche.

Die Philosophen Thomas Hobbes und Baruch de Spinoza nahmen die These von der Rechtlosigkeit der Tiere auf und begründeten sie. Hobbes sah die Vernunft- und Sprachlosigkeit von Tieren als ausschlaggebend dafür an, dass sie keine Verträge schließen können und somit auch nicht einbezogen werden müssten. Nach Spinozas Philosophie wurde das Recht einer Person durch seine Tugend und Macht bestimmt, sodass zwar Tiere und Menschen gleichermaßen ein Recht auf den Gebrauch des anderen hätten, das Recht des Menschen aber das größere sei. Die Empfindungsfähigkeit der Tiere sollte jedoch kein Grund sein, „dass es deswegen nicht erlaubt sein soll, für unseren Nutzen zu sorgen und sie nach Belieben zu gebrauchen und so zu behandeln, wie es uns am besten passt, da sie ja der Natur nach nicht mit uns übereinstimmen und ihre Affekte von den menschlichen Affekten der Natur nach verschieden sind“ (Spinoza 1976: 221). Gesetze gegen die Tötung von Tieren

beruhten seiner Meinung nach auf „weibischer Barmherzigkeit“ (Spinoza 1976: 223). Der Mensch dürfe frei über Tiere verfügen, da diese sich in ihrem Wesen von den Menschen grundsätzlich unterscheiden.

Die Rechtlosigkeit der Tiere forderte zahlreiche Debatten heraus, sodass Sigmund Jakob Apin in seiner naturrechtlichen Dissertation von einer „großen Kontroverse unter den Gelehrten“ (Apin 1722: 17) sprach, in der über die Pflichten gegenüber Tieren diskutiert wurde. Maehle schlussfolgert daraus, dass das Problem wohl darin bestand, „eine tragfähige rechtliche Begründung für die wohl eher gefühlsmäßige Überzeugung von der Verwerflichkeit der Tierquälerei und Tiermisshandlung zu geben“ (Maehle 1990: 125f.).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel hob die absolute Vorrangstellung des Geistigen gegenüber der Natur hervor, wodurch er eine neue Qualität in die Diskussion brachte, da er den Menschen völlig aus der Reihe der übrigen Lebewesen herauslöste. Die Kluft zwischen Mensch und Tier wurde dadurch betont, dass beim Menschen die Fähigkeiten zur Selbststeuerung, zum Reaktionsaufschub und zur Weltoffenheit besonders beschrieben wurden, während das Tier dem determiniert gegenüberstand. Hegel behauptete, der Mensch habe zu den Tieren niemals eine Verbindung gehabt, denn aus der „tierischen Dumpfheit“ (Hegel 1980: 35) habe er sich nicht entwickeln können, aus der menschlichen aber schon. Alle Arten, die nicht menschlich waren, wurden daher aufgrund ihrer mangelnden Vernunft der Natur zugerechnet, nur der Mensch war ein Teil der beiden gegensätzlichen Sphären Natur und Geist. Im deutschen Idealismus führte die Ausgestaltung des Konzeptes Hegels, in der das Tier aufgrund seiner Vernunftlosigkeit und Gottesferne unterlegen war, zu einem unüberbrückbaren Graben zwischen dem Menschen und anderen Lebewesen. Die durch Hegel geförderte Philosophie des absoluten (menschlichen) Geistes, die Vergöttlichung des Menschen und die Deklassierung der Tiere wurden schließlich wichtige Wegbereiter für die Industrialisierung der Tierproduktion (vgl. Meyer 1975: 122). Das Tier wurde gänzlich zum Anderen und Fremden und somit zum Gegenkonstrukt des menschlichen Selbstbildes.

Gesellschaftspolitisch kam noch eine weitere Funktion hinzu, denn der Begriff ‚Tier‘ lieferte die zentrale Grundlage für hierarchisches Denken und Zuschreibungen von Höher- und Minderwertigkeit. 1789 wurden im Rahmen der Französischen Revolu-

tion die nur auf Menschen bezogenen Rechte Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit als Menschenrechte öffentlich bekannt gegeben, die erst durch die Abgrenzung zu anderen Tieren und zur Natur möglich geworden waren. Ethische Richtlinien galten nun ausschließlich für das Kulturwesen Mensch, während für das Naturwesen Tier das Recht des Stärkeren galt (vgl. Balluch 2005: 125). Das rationale Denken beherrschte die Beziehung, „mehr und mehr erhob sich geistiges Sein über bloß körperliche Existenz, und folgerichtig wuchs die subjektiv empfundene Überlegenheit des Menschen über das Tier ins Unermessliche“ (Körner 1996: 43).

2.2 Die Annäherung

2.2.1 Die Neubegründung der Tierseele

Im Zeitalter der Aufklärung entstand aus der anti-cartesianischen Bewegung die Forderung nach der Schonung von Tieren. In ihrem Mittelpunkt stand zunächst der Versuch, die Existenz der Tierseele zu beweisen.

Zu den Gelehrten, die sich mit der Tierseele beschäftigten, gehörte der Leipziger Philosophieprofessor Johann Heinrich Winkler, der in den Jahren von 1741 bis 1743 mit seinen Studenten vier Symposien abhielt, deren Erkenntnisse zu den Themen Unsterblichkeit, Vernunft, Existenz und Verstand der Tiere Stellung nahmen und später veröffentlicht wurden. In allen Schriften ließ Winkler keinen Zweifel daran, dass er von der Existenz der vernünftigen und unvergänglichen Tierseele überzeugt war. Tierfreundliche Darstellungen finden sich auch in seiner Sammlung *Das Wunderbare in den Seelen der Thiere* (1744), in der er seine anti-cartesianischen Position untermauert: Da Tiere nach Winkler empfindungsfähige Seelen haben, gab es für ihn keinen vernünftigen Grund, warum es erlaubt sein sollte, sie zu quälen. Als Schlussfolgerung forderte er die möglichst schmerzfreie Nutzung und Tötung von Tieren.

Auch der englische Geistliche John Hildrop suchte in den 1740er Jahren nach dem Existenznachweis der rationalen, immateriellen und unsterblichen Tierseele. Er bezog deutlich Stellung gegen den rohen Umgang mit Tieren, die in seinen Augen fühlende und leidende Diener der sündhaften Menschen waren und genau wie diese

im Reich Gottes erlöst würden. Der Schwerpunkt wurde also nicht auf die Frage nach der Seele oder den Rechtsanspruch von Tieren gelegt, sondern auf das gemeinsame Schicksal und Ziel von Mensch und Tier (vgl. Hildrop 1754: 230). Durch die damalige Vorstellung von der ‚Great Chain of Being‘ wurde die Kluft zwischen Mensch und Tier relativiert: Diesem Gedanken nach waren alle Lebewesen – auch Engel – miteinander verbunden, wobei es nur graduelle Unterschiede zwischen den Arten gab. Diese Ansicht wurde auch auf die Tierseelenproblematik übertragen, so dass Hildrop die scharfe Trennlinie zwischen Mensch und Tier anzweifelte und feststellte, man könne bei einem Vergleich der Fähigkeiten von Menschen und Tieren oft nicht sagen, wem man den Vorzug geben solle (vgl. Maehle 1990: 121).

Der englische Politiker und Schriftsteller Soame Jenyns beschäftigte sich 1782 mit der Leidensfrage der Lebewesen. Für ihn war der Mensch das Bindeglied zwischen körperlichen und geistigen Wesen, zwischen dem und Gott jedoch noch viele weitere geistliche Wesen stünden. Diese höheren, spirituellen Wesen bedienten sich nach Jenyns ebenso an leidenden Menschen, wie es der Mensch mit dem Tier tue, indem er es quäle und töte. Jenyns hielt tierisches und menschliches Leid für gleichermaßen gerechtfertigt, da er einen gerechten Ausgleich im Jenseits erhoffte. Seine Schlussfolgerung lautete, dass das Töten und Schlachten von Tieren erlaubt sein sollte, nicht aber das Quälen.

Der Philosophie-Professor Georg Friedrich Meier war überzeugt, dass Gott den Tieren die Seele gegeben haben musste, da der Mensch nicht die ganze Schöpfung aus jeder Perspektive genießen könnte. Auch besäßen alle Tiere Vernunft, wenn auch etwas geringere als der Mensch. Meier brachte darüber hinaus die Seelenwanderungslehre ein: Durch den Tod könne die Seele eines Tieres bei der Inkarnation auf die nächste Stufe der Vernunft gelangen, bis sie schließlich ein reiner Geist, also eine Menschenseele werde. Meier folgerte: „Ich erblicke in dem verächtlichen Wurme einen zukünftigen Verehrer Gottes“ (Meier 1749: 118).

Richard Dean, Hilfspfarrer und Lehrer von Middleton bei Manchester, veröffentlichte 1767 zwei Bände über das Leben der Tiere im Jenseits, in denen er die Empfindungsfähigkeit, Intelligenz und Unsterblichkeit der Tiere zu beweisen versuchte. Er folgerte ethisch, dass niemand ein Tier quälen dürfe, der erkannt habe, dass sie empfindsam seien. Ihre Empfindungsfähigkeit berechtige Tiere zu einer schonenden

Behandlung und ihre Leiden verliehen ihnen einen Anspruch auf einen Platz im Jenseits. Tierquälerei verdienten daher den sozialen Status eines Henkers oder Schlächters und seien „Ungeheuer“ und „eine Schande für ihre Art“ (Dean 1768: 104ff.).

Ende des 18. Jahrhunderts galt demnach eine tierfreundliche Argumentation für die Seele der Tiere als sehr überzeugend und populär, sodass eine Reihe von Autoren dem Wesen der Tiere einige Kapitel widmeten, bevor sie zu ihrem eigentlichen Thema kamen.¹⁶ Während die Thereophilen des 16. Jahrhunderts die Erhöhung des Menschen angeprangert hatten, um den Menschen zu Demut zu erziehen, ging es nun in erster Linie um den Schutz der Tiere:

Erst sekundär würde Tierfreundlichkeit auch Menschenfreundlichkeit nach sich ziehen. Die äußere Form der Argumentation war die gleiche geblieben, die dahinter liegenden Intentionen hatten sich geändert. (Maehle 1990: 120)

Auch die Naturwissenschaft kam im 18. Jahrhundert zu neuen Ergebnissen: Der französische Naturforscher Graf von Buffon unterschied 1749 in der *Historie naturelle* verschiedene Pflanzen- und Tierfamilien, wobei er Affen und Menschen einer Familie zuordnete. Zehn Jahre später veröffentlichte Darwin seine Evolutionstheorie, welche ebenfalls die Verwandtschaft von Mensch und Tier aufgrund des genetischen Zusammenhangs auf neuer Basis sicherte: Er hatte 1859 erkannt, dass der Mensch nicht die ‚Krone der Schöpfung‘ ist, sondern ein Säugetier, dessen nächster Verwandte der Menschenaffe ist. Die Forderung eines respektvollen Umgangs mit dem Tier wurde jedoch nicht biologisch, sondern zunehmend philosophisch begründet. Durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaft stand im Mittelpunkt der Diskussion bald das moralische Problem des Mensch-Tier-Verhältnisses anstelle des theologisch-philosophischen Seelenproblems (vgl. Münch 1998b: 326).

Ein weiterer Aspekt der philosophischen Beschäftigung mit dem Tier war das Einräumen von menschlichen Pflichten gegenüber Tieren, wodurch die Forderung, Tiere zu schonen, bestärkt wurde.

Selbst Pufendorf hatte erwähnt, dass die mutwillige Tiertötung einen Missbrauch des Herrschaftsrechts der Menschen über Tiere darstelle und somit Gott beleidige. Die

¹⁶ Zum Beispiel schrieb der dänische Theologe Lauritz Smith in seinem *Versuch eines vollständigen Lehrgebäudes* (1793) auf fast vierhundert Seiten *Von der Natur und Bestimmung der Tiere*, um auf das einhundertseitige Kapitel *Von den Pflichten der Menschen gegen die Thiere* vorzubereiten. Das Ziel des Werkes sollte jedoch nicht die Behandlung der Tierseelendiskussion sein, sondern die Umstimmung des Menschen zu einer mildereren Behandlung des Tieres.

Verpflichtung gegenüber dem Tier war also zunächst eine Pflicht gegenüber Gott. Apin bemühte sich in seiner Dissertation, allgemeingültige Grenzen des Rechts über Tiere zu formulieren, wie die Pflicht zur Versorgung domestizierter Tiere und das Verbot, Tiere ohne eine Notwendigkeit zu töten oder zu quälen. Von Unrecht wollte er jedoch aufgrund der fehlenden Rechtsgemeinschaft von Mensch und Tier nicht ausgehen.

Auch der schottische Philosoph David Hume beschäftigte sich in dem *Essay Concerning the Principles of Morals* (1751) mit Verpflichtungen gegenüber Tieren. Von einer Gemeinschaft von Menschen mit Tieren wollte er darin jedoch ebenfalls nicht sprechen, da Tiere dem Menschen geistig und körperlich weit unterlegen seien. Das Wort „Gerechtigkeit“ hielt er für unpassend, vielmehr sollte der Mensch durch die Gesetze der Menschlichkeit zu rücksichtsvollem Gebrauch von Tieren verpflichtet werden. Von einer Verpflichtung gegenüber Gott war bei Hume, anders als bei Pufendorf und Apin, nicht mehr die Rede (vgl. Hume 1964: 185f.).

Immanuel Kant räumte schließlich eine indirekte Verpflichtung gegenüber dem Tier ein. Ihm sind einige für die Tierethik wichtige Maximen zu verdanken, wie zum Beispiel die Einsicht, dass moralische Pflichten bindend seien, auch wenn eine Person keine dementsprechende Neigung habe. Außerdem solle man immer nur nach Grundsätzen handeln, von denen man wollen könne, dass sie als Maxime des menschlichen Handelns die Grundlage einer allgemeinen Gesetzgebung werden könnten, wie der kategorische Imperativ festlegt. In Fortführung dieses Denkens forderte Kant schließlich den schonenden Umgang mit Tieren als Pflicht des Menschen aufgrund seiner selbst (vgl. Blühm/Lippincott 2007: 103)

Kant ging auch auf die *Stages of Cruelty* von William Hogarth ein. In diesen vier Phasen der Grausamkeit wird das Leben des Ganoven Tom Nero gezeigt, der zunächst ‚nur‘ Tiere quält, dann Menschen und schließlich selbst auf dem Seziertisch endet. Hogarth sah in dem Werk eine Möglichkeit, sich gegen die grausame Behandlung von Tieren in London auszusprechen und ließ die Stiche, die international eine Wirkung hatten und heute als erstes sichtbares Manifest der Tierschutzbewegung gelten, extra preiswert produzieren, um sie auch in der Zielgruppe verbreiten zu können, die er in den unteren Schichten des Volkes sah (vgl.

Blühm/Lippincott 2007: 103). Kant zog aus ihnen die Lehre, dass Kinder schon früh einen respektvollen Umgang mit Tieren lernen sollten.

In seiner weiteren Philosophie unterschied Kant Sachen von Personen. Personen schrieb er Rechte zu, die jedoch mit moralischen Pflichten verbunden waren: Nur wer Pflichten übernehme, könne auch Rechte in Anspruch nehmen. In der *Metaphysik der Sitten* (1785) stellte er fest, dass Menschen zu vernunftlosen Wesen, die keine Rechte oder Pflichten haben, in keinerlei Rechtsverhältnis stehen könnten, da Verpflichtungen nur gegenüber Mitmenschen und sich selbst bestünden. Menschen sollten jedoch nicht aufgrund dessen beliebig mit Tieren umgehen, dass die gewaltfreie Behandlung der Tiere eine indirekte Pflicht sei. Vielmehr sollten Menschen deswegen Mitgefühl für Tiere zeigen, weil andernfalls das menschliche Mitgefühl abstumpfe und seine Moralität geschwächt werde. Die Tötung von Tieren und ihre Arbeitsleistung stellte Kant jedoch unter die Befugnis des Menschen, sofern sie ohne Qualen stattfänden. Auch bestehe eine Pflicht zur Dankbarkeit gegenüber Tieren:

Selbst die Dankbarkeit für lange geleistete Dienste eines alten Pferdes oder Hundes (gleich ob sie Hausgenossen waren) gehört indirekt zur Pflicht des Menschen, nämlich in Ansehung dieser Tiere, direkt aber betrachtet ist sie immer nur Pflicht des Menschen gegen sich selbst. (Kant 1982: 109)

Kant berücksichtigte Tiere auch juristisch, da sie zum Besitz eines Rechtsträgers gehörten und somit vor Schaden geschützt werden müssten. Dies war in Hinblick auf die Stellung des Tieres ein wichtiger Schritt, da es laut Gräfrath eine kooperative und doch vertragsähnliche Beziehung zwischen Menschen und Tieren suggerierte, „in denen Tiere legitime Ansprüche erwerben – auch wenn sie diese nicht selbst zur Sprache bringen können“ (Gräfrath 1998: 387). Von Rechten für Tiere oder von wirklichen Pflichten gegenüber Tieren sprach Kant nicht (vgl. Wils 1998: 312), was aber nicht bedeutet, dass „Kant die Tiere gänzlich aus seiner Ethik ausgliedert. Die Menschen haben zwar keine Pflichten gegenüber den Tieren, sehr wohl aber im Hinblick auf Tiere“ (Senz 2004: 25), wie Wolfgang Senz schreibt.

Dass nur Menschen die Merkmale des bei Kant zentralen Begriffes einer Person aufweisen, schien für ihn nur ein Zufall zu sein, und er schloss nicht aus, dass Menschenaffen, außerirdische Lebewesen oder intelligente Maschinen einen Perso-

nen- und somit einen moralischen Status erlangen könnten. Kant war daher kein klassischer Anthropozentriker, dem Speziesismus¹⁷, also das Abwerten aufgrund der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Spezies, vorgeworfen werden könnte. Dennoch stand der Mensch im Mittelpunkt seiner Ethik, da er Ratiozentrismus war – außer der Vernunftbegabung ließ er in der Theorie gar keine und in der Praxis kaum andere Merkmale für das Erlangen eines moralischen Status zu, wie Gräfrath mit dem Beispiel der Leidensfähigkeit belegt:

Wenn Tierquälerei vor allem deshalb von ihm abgelehnt wird, weil sie auch zu einer Abstumpfung bezüglich des Leidens von Menschen führen kann, wird vorausgesetzt, dass einerseits menschliches Leiden ein Übel ist und andererseits – gegen die Theorie René Descartes' – Tiere tatsächlich leiden können. Muss dann nicht konsequenterweise auch das Leiden aller empfindungsfähigen Wesen als zu vermeidendes Übel angesehen werden? (Gräfrath 1998: 387f.)

Kant gestand den Tieren also Leidensfähigkeit zu, entwickelte daraus aber keine umfassende Ethik für empfindungsfähige Lebewesen. Maehle schlussfolgert: „Kants Konzeption der Mensch-Tier-Beziehung war im Grunde das konsequent zu Ende gedachte Resultat des Satzes der Naturrechtsschule von der völligen Rechtlosigkeit der Tierwelt“ (Maehle 1990: 128).

Während die indirekte Verpflichtung gegenüber dem Tier bei Pufendorf und Apin als Schuld gegenüber Gott gesehen wurde, war bei Hume und Kant allein der Mensch das Objekt, demgegenüber er verpflichtet war. Die Tierseelendiskussion und das Konzept der *Great Chain of Being* standen im Bann einer anthropozentrischen Weltanschauung. Neu daran war im Gegensatz zu anderen anthropozentrischen Ansichten, dass die Gemeinsamkeiten und die Verbundenheit zwischen Tieren und Menschen immer wieder dargestellt wurden, was als deutliches Zeichen für den Beginn der Umbesinnung gedeutet werden kann.

Im 18. Jahrhundert entwickelten sich hieraus zwei Auffassungen: Einerseits wurde der Standpunkt der Rechtlosigkeit der Tierwelt beibehalten und eine indirekte Verpflichtung gegenüber Tieren gesucht, andererseits wurde die Einführung von Tierrechten gefordert. Bei Letzterem mussten jedoch die Kriterien für den Besitz von Rechten durch ein anderes, von Tieren tragbares Argument ersetzt werden.

¹⁷ Den Ausdruck ‚Speziesismus‘ benutzte erstmals der Psychologe und Anhänger des Tierrechtsgedankens Richard Ryder auf einem Flugblatt von 1970 (vgl. Balluch 2005: 298).

2.2.2 *Neue Dimensionen*

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fand ein Bruch mit den bisherigen Vorstellungen in Bezug auf den rechtlichen Status von Tieren statt.

Den ersten Schritt zur Einforderung eines rechtlichen Status von Tieren machte der Genfer Naturforscher Charles Bonnet, der auch schon die Tiermaschinentheorie als philosophische Ketzerei bezeichnet hatte. Er nahm an, dass Tiere aufgrund ihrer Rolle als unschuldige Opfer im Jenseits von Gott entschädigt würden, und machte darauf aufmerksam, dass jedes empfindungsfähige Lebewesen ein Anrecht auf Mitleid habe (vgl. Bonnet 1783: 410ff.). Er ging davon aus, dass in der Natur eine gottgegebene Ordnung herrsche, deren Zweck im größtmöglichen Glück der empfindenden und denkenden Wesen läge. Das moralische Verhalten sollte daher immer diese Ordnung beachten. Außerdem erweiterte Bonnet die Definition des Naturrechts: Die natürlichen Gesetze sollten nicht mehr nur Menschen betreffen, sondern auch alle Beziehungen der Menschen zu anderen Wesen. Jedes Lebewesen sollte einen Anspruch auf Lebensglück haben, womit der Grundgedanke der späteren Tierrechte geboren war (vgl. Maehle 1990: 129).

Den zweiten Schritt in diese Richtung machte 1776 der Engländer Humphrey Primatt mit seiner einzigen Publikation *The Duty of Mercy and the Sin of Cruelty to Brute Animals*. Er argumentierte, der Mensch sei zwar als Ebenbild Gottes das höchstentwickelte Wesen, dies rechtfertige allerdings keine Verachtung für weniger perfekte Wesen.

Primatt zog Vergleiche zum Rassismus und argumentierte, ebenso wie ein Weißer kein Recht habe, einen Schwarzen tyrannisch zu behandeln, dürfe auch der Kluge nicht den Narren, der Große nicht den Kleinen sowie der Reiche nicht den Armen unterdrücken. Wenn der Mensch sich nur einmal in ein Tier hinein versetze und ihm die gleiche Ungerechtigkeit zuteil werde, dann würde er erkennen, dass die Tatsachen, ob man auf zwei oder vier Füßen ginge, „ob wir nackt oder behaart sind, [...] kurze oder lange Ohren haben; ob wir wiehern wie ein Esel, sprechen wie ein Mensch, singen wie ein Vogel oder stumm sind wie ein Fisch – dass diese Unterschiede von Natur aus nicht als Rechtfertigung für das Recht auf Tyrannei und Unterdrückung vorgesehen sind“ (Primatt 1992: 24).

Primatt argumentierte, das Leiden eines Tiers sei schmerzvoller als das eines Menschen, da Tiere kein Leben im Jenseits hätten und aufgrund ihrer Sprachlosigkeit ihre Peiniger nicht anklagen könnten. Da das Tier immer in der Gegenwart lebe, seien der Schmerz und das Glück für diese noch intensivere Gefühle als für den Menschen, was erst recht eine umsichtigeren Behandlung erfordere. Primatt setzte demnach die Schmerzempfindlichkeit über die Vernunft und ernannte sie zum neuen Urteilkriterium. Eine Verpflichtung, kein Fleisch zu essen, sah er bei einer schmerzfreien Tötung des Tieres nicht. Tiere würden nämlich nicht den Tod scheuen, da sie sich von ihm keine Vorstellung machen könnten, sondern nur den Schmerz (vgl. Primatt 1992: 26ff.).

Aus dieser Argumentation entstand die Ethik des englischen Philosophen und Rechtstheoretikers Jeremy Bentham, der als Begründer des Utilitarismus gilt. Die utilitaristische Ethik verlangt, bei mehreren Handlungsmöglichkeiten diejenige zu wählen, die zum größten Glück für die größte Zahl führt. Auf den ersten Blick wirkt das Prinzip simpel, dennoch birgt es einige Probleme, da meist nur Tendenzen von Leid und Glück festzustellen sind und das Gefühl selbst schlecht bemessen werden kann.

Tiere werden bei Bentham ausdrücklich moralisch berücksichtigt: „The question is not, Can they *reason*? Nor Can they *talk*? But Can they *suffer*?“ (Bentham 1970: 283). Bentham argumentierte, dass auch bei Menschen die Empfindungsfähigkeit ausschlaggebend für den moralischen Status sei. Graduelle Unterschiede zwischen Mensch und Tier blieben bestehen. Er zog auch den Vergleich zu Sklaven und prognostizierte: „Der Tag mag kommen, an dem der Rest der tierischen Schöpfung die Rechte erlangen wird, die ihm nicht anders vorenthalten werden können, als durch die Hand der Tyrannei“ (Bentham 1970: 283). Bentham selbst fordert jedoch keine Rechte für Tiere, wie Maehle fälschlicherweise behauptet (vgl. Maehle 1990: 131), denn im Utilitarismus ist das Wohl des Einzelnen eindeutig hinter das der Gesamtheit gestellt, sodass manchmal Handlungen erlaubt und gewollt sind, die zunächst inakzeptabel scheinen. Bezogen auf Tiere ist deren leidvoller Tod dann gerechtfertigt, wenn das Glück derer, die es danach essen, überwiegt.

Um den Missstand der allgemeinen Rechtlosigkeit zu beheben, wandelte John Stuart Mill Benthams Utilitarismus wesentlich ab. Er vertrat vehement den Standpunkt,

dass das Recht von Individuen auf Selbstbestimmung bedeutender sei, als die Interessen des Staates. Er versuchte, eine Verteilungsgerechtigkeit in seine Theorie aufzunehmen, und unterschied verschiedene Qualitäten der Lust, von denen die höheren allein dem Mensch zustehen sollten (vgl. Mill 2006: 42ff.). Mills Versuch der Rettung sowie das gesamte Konzept des Utilitarismus gilt heute als gescheitert. Doch der Utilitarismus hob den Status von Tieren und ebnete somit den Weg zu der Forderung nach Tierrechten.

Diese Forderung hatte bereits 1787 der deutsche Philosophieprofessor Wilhelm Dietler gestellt: In der *Gerechtigkeit gegen Thiere* trat er deutlich dafür ein, dass der fehlende Verstand kein Grund für die Rechtlosigkeit von Tieren sei, denn nach dieser Argumentation dürften ja auch Menschenkinder keine Rechte haben. Als Erster verwendete er den deutschen Ausdruck „Thierrechte“ und bemerkte, dass Tiere ebenso wie Kinder zu behandeln seien, die ja auch Rechte haben, obwohl sie unmündig seien.¹⁸ Dennoch zog Dietler aus den Tierrechten nicht die Konsequenz einer Ernährungsumstellung der Menschen. Denn wenn der Mensch keine Tiere mehr äße, so die Argumentation, würde er ihnen ja die Pflanzen wegessen und auf diese Wege erneut viel Leid verursachen. Das Töten von Tieren stelle für beide Seiten einen guten Handel dar, da den Tieren Schutz und Nahrung geboten und sie unerwartet, rasch und schmerzlos getötet würden. Sofern dies alles ohne Qualen vonstatten ginge, sei diese Mensch-Tier-Beziehung gottgewollt (vgl. Dietler 1787: 28).

Im späten 18. Jahrhundert gab es bereits eine Vielzahl von Schriften, die sich für Tierrechte aussprachen.¹⁹ Die Auseinandersetzung mit dem Thema Tierrechte war allerdings weitgehend ein Gedankenspiel, das keine Folgen für den täglichen Umgang mit Tieren hatte. Deutsche und englische Gerichtsurteile ab 1800 zeigen, dass das Quälen von Tieren zwar teilweise bestraft wurde, allerdings als Rechtsgut nicht das Tier selbst, sondern das Mitgefühl der Menschen geschützt wurde, denn generell galt ein Tier als Eigentum, über das frei verfügt werden durfte. Nur wenn sich zum

¹⁸ Ähnlich wie Dietler nutzte auch der bereits erwähnte Theologe Smith das Argument der unmündigen Kinder und erweiterte es auf geistesbehinderte Personen, um Pflichten gegenüber Tieren zu rechtfertigen.

¹⁹ Der englische Dichter Thomas Tryon soll jedoch schon im Jahr 1683 in einem Gedicht von Rechten im Zusammenhang mit nichtmenschlichen Tieren gesprochen haben und ebenfalls gegen die Tötung von Tieren gewesen sein (vgl. Balluch 2005: 283).

Beispiel Nachbarn aufgrund der Lautstärke von Tierquälerei gestört fühlten, kam es zur Bestrafung, doch Tiere blieben rechtlos (vgl. Maehle 1990: 133ff.).

Ende des 18. Jahrhunderts gab es zwei Sichtweisen der Mensch-Tier-Beziehung: Gemäß der einen gab es eine indirekte Pflicht gegenüber dem rechtlosen Tier. Der anderen zufolge sollte das Tier gleich dem Menschen in das utilitaristische Glücksprinzip mit eingebunden werden. Die Hauptvertreter der beiden Richtungen, Kant und Bentham, hatten einen gemeinsamen Konsens: Beide lehnten Tierquälerei ab, akzeptierten jedoch eine schnelle und schmerzarme Tötung zur Nahrungsgewinnung. Im 19. Jahrhundert entwickelte Arthur Schopenhauer in Anlehnung an den Buddhismus einen weiteren Ansatz für den schonenden Umgang mit Tieren, wobei die Leidensfähigkeit eines Wesens ausschlaggebend sein sollte und die Triebfeder des Menschen das Mitleid war.

Schopenhauer war Pessimist, sodass das Leiden im Mittelpunkt seiner Philosophie stand, genauer ausgedrückt das Mit-leiden: Mitleid mit anderen Wesen (vgl. Senz 2004: 26f.). Schopenhauer übernahm weitgehend Kants Philosophie, nicht aber dessen Ethik und bezog Tiere viel stärker ein. Außerdem wandte er sich gegen Kants Begriff der „praktischen Vernunft“, weil er sie nicht für wesentlich für die moralische Beurteilung hielt. Tiere sollten nicht um des Menschen willen, sondern der Gerechtigkeit und Achtung wegen gut behandelt werden. Er spottete über Kants Anthropozentrismus:

Also bloß zur Übung soll man mit Tieren Mitleid haben, und sie sind gleichsam das pathologische Phantom zur Uebung des Mitleids mit Menschen. Ich finde [...] solche Sätze empörend und abscheulich. (Schopenhauer 1979: 60)

Es zeige sich, dass diese Moral nicht philosophisch, sondern biblisch sei und Tiere nach dieser Lehre zu Sachen degradiert würden. Schopenhauer unterschied drei Grundtriebfedern des Handelns: *Egoismus* als das Wollen des eigenen Wohls, *Bosheit* als das Wollen des fremden Übels und *Mitleid* als das Wollen des fremden Wohls (vgl. Schopenhauer 1979: 107). *Mitleid* war nicht bloße Herzengüte, sondern die unmittelbare „Theilnahme zunächst am Leiden eines Andern und dadurch an der Verhinderung oder Aufhebung dieses Leidens, als worin zuletzt alle Befriedigung und alles Wohlseyn und Glück besteht“ (Schopenhauer 1979: 106). Die Maxime der Tugend lautete also: Schade niemandem und hilf jedem, soviel du kannst. Das ur-

sprüngliche Verhältnis zu jedem Wesen sollte ein befreundetes sein, man sollte sich allen verwandt fühlen und an ihrem Wohl und Leid teilnehmen.²⁰ Mitleid sollte keine situationsabhängige Empfindung, sondern ein moralisches Handlungs- und Gefühlsschema sein:

Die vermeinte Rechtlosigkeit der Thiere [sic!], der Wahn, dass unser Handeln gegen sie ohne moralische Bedeutung sei, oder, wie es in der Sprache jener Moral heisst, dass es gegen Thiere [sic!] keine Pflichten gebe, ist geradezu eine empörende Rohheit und Barbarei des Occidents. (Schopenhauer 1977: 278)

Den Verzicht auf tierische Nahrung sah Schopenhauer nicht als moralisch notwendig an, zumal er der Meinung war, der Mensch würde durch den Verzicht auf tierische Nahrung mehr leiden, als ein Tier bei einem schnellen und unvorhergesehenen Tod. Außerdem könne der menschliche Körper ohne tierische Kost nicht überleben (vgl. Schopenhauer 1979: 142).

2.2.3 Vom Tierschutz zum Tierrecht

Am 16. Juni 1824 wurde in England der erste Tierschutzverein der Welt gegründet, die *Society for Prevention of Cruelty to Animals (SPCA)*. Gründer waren der irische Parlamentsabgeordnete Richard Martin, der anglikanische Pfarrer Arthur Broome und Lewis Gompertz. Broome konnte schließlich die vielen Schulden des Vereins nicht mehr bezahlen, sodass er mit Freiheitsentzug bestraft wurde. Königin Victoria von England übernahm 1840 die Schirmherrschaft für die noch heute bestehende *SPCA*, die seitdem das Ehrenprädikat *royal* tragen darf (vgl. Stolzenberg 1994: 138). Der Mitbegründer der *SPCA* Gompertz gilt heute als erster moderner Denker der westlichen Welt, der für eine konsequente Gleichbehandlung aller Tiere inklusive der Menschen war und diese Position logisch-philosophisch erläuterte. Bezeichnenderweise nutzte er oft den Ausdruck von „Menschen und anderen Tieren“ (Gompertz 1852: 86), obwohl Darwins Evolutionstheorie erst Jahrzehnte später folgte. Sein utilitaristisches Moralkonzept sah zwar das maximale Glück und das minimale Leid vor, Leid und Glück sollten aber über alle Tiere gleich verteilt werden. Einer seiner

²⁰ Kritiker Schopenhauers bemängelten zu Recht, dass die Triebfedern *Mitleid*, *Egoismus* und *Bosheit* für die Ethik irrelevant seien, da auch aus Mitleid Handlungen getätigt werden können, die inakzeptabel sind.

Grundsätze lautete daher, dass Handlungen moralisch umso besser seien, je mehr sie das Leiden eines Tieres verkleinern und das Glück vergrößern würden, außer die Handlung brächte Leiden über andere Tiere.

Da er das Leiden der Zugtiere nicht unterstützen wollte, weigerte er sich, mit Pferden zu reisen, obwohl dies die einzige Reisemöglichkeit seiner Zeit war (die Dampflokomotive wurde erst 1825 entwickelt), und erfand stattdessen Entwürfe für fahrradähnliche Fahrzeuge, welche die menschliche Muskelkraft der Tiere ersetzen sollten. Außerdem sprach er sich als ethische Grundforderung für den vollkommenen Verzicht von tierischen Produkten und somit für den Veganismus²¹ aus.

Ein wichtiger Vertreter des frühen Tierrechtsgedankens war Henry Salt, der mit 34 Jahren seine akademische Karriere aufgab, um sich ganz auf Tierrechte und politische Sozialreformen konzentrieren zu können. Er gründete die erste Tierrechtsorganisation der Welt, die *Humanitarian League*, die unter anderem nach einer zehnjährigen Kampagne im Jahr 1901 gegen die *Royal Buckhounds* gewann, eine Jagdgruppe, die mit Hunden und zu Pferd Rehböcke in den Tod hetzte. Neben Tierrechten setzte sich die Organisation auch gegen Krieg, Ausbeutung von Arbeitern und andere soziale Missstände ein. Sie bestand bis 1919.²² 1892 veröffentlichte Salt sein Buch *Animals' Rights* und erklärte darin:

Tiere haben, genauso wie Menschen, obwohl natürlich in wesentlich geringerem Ausmaß, eine Individualität und müssen daher nach dem Prinzip der Gerechtigkeit ebenso gewisse Freiheiten zugestanden bekommen. (Salt 1892: 28)

Für Salt bestand die Barriere zwischen Mensch und Tier aus zwei Dogmen: dem religiösen Verständnis der menschlichen unsterblichen Seele und der cartesianischen Tiermaschinentheorie. Diese Dogmen untermauerten die Vorstellung, dass Tiere ohne Selbstzweck seien und einzig dem Menschen dienen sollten. Doch in Anlehnung an

²¹ Donald Watson leitete aus den ersten und letzten Buchstaben des Wortes ‚vegetarian‘ das Wort ‚vegan‘ ab, das für einen konsequenten Vegetarismus und den Verzicht auf jegliche Tierprodukte steht. 1944 gründete er die erste vegane Gesellschaft der Welt in England. Veganismus ist die logische Konsequenz aus der Forderung von Tierrechten, denn wenn Tieren ein Recht auf Leben und Freiheit zugesprochen werden soll, schließt das ihre Nutzung und somit den Konsum ihrer Produkte aus. Oft werden Veganer als Vegetarier bezeichnet und rein pflanzliche und somit vegane Lebensmittel als vegetarisch. Auch bei pflanzenfressenden Tieren wird behauptet, sie seien Vegetarier – im eigentlichen Sinne sind sie jedoch Veganer. In der vorliegenden Arbeit wird bewusst Vegetarismus von Veganismus unterschieden und von Veganismus gesprochen, wenn dies im jeweiligen Zusammenhang der treffende Begriff ist – auch wenn es unüblich ist.

²² In London gab es zu dieser Zeit bereits vegetarische Restaurants: Nachdem das Erste 1876 eröffnet hatte, kamen innerhalb von zehn Jahren elf weitere hinzu.

Darwin forderte Salt, die Individualität, den Charakter und die Vernunft von Tieren zu achten. Auch Speziesismen in der Sprache, die Tiere durch Bezeichnungen wie „Nutzvieh“ und „Sachen“ unterdrückten, deckte er auf. Den Ausdruck „Tier“ benutzte er ausdrücklich nur, da er kein besseres Wort für diese Lebewesen habe. Irgendwann werde der humanitäre Denkansatz, der zunächst der eigenen Familie, dann einer Klasse, dann einer Nation und schließlich der ganzen Menschheit zuteil werden könne, als logische Konsequenz der Befreiungsbewegung auch den nichtmenschlichen Tieren zugute kommen, postulierte er. Unterdrückung basiere nämlich immer auf mangelndem Einfühlungsvermögen. Wenn aber erst ein Gefühl für das Unrecht zwischen Täter und Opfer entstehen würde, wäre die Befreiung und die Anerkennung von Rechten nur noch eine Frage der Zeit.

Menschen hatten nach Salt keine moralischen Privilegien gegenüber Tieren, und auch kein Recht, am Leiden von Tieren aus ernährungstechnischem, sportlichem, wissenschaftlichem oder modischem Interesse zu profitieren, obgleich situative Umstände mit einbezogen werden müssten. So fand es Salt für Eskimos legitim, zum Schutz vor Kälte Pelz zu tragen, für Engländer jedoch nicht.

Obwohl Salt für seine Zeit eine Umsetzung von Tierrechten nicht für möglich hielt, war er sicher, dass alle Befreiungsbewegungen klein anfangen und dies nur eine Frage der Zeit sei. Der nächste Schritt sei aber die Durchsetzung der Menschenrechte, bis dahin müssten die Tierrechte zurückgestellt werden.

Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die ersten Vegetarierversammlungen gegründet: in Deutschland 1867 durch Eduard Baltzer der *Deutsche Verein für gesunde Lebensweise*, in England 1847 durch J. Simpson die *Vegetarian Society*. Der Vegetarismus war nur eine von mehreren anti-cartesianischen Bewegungen, neben dem es noch die Vivisektions- und die Jagdgegner gab. Gemeinsam war ihnen die tierfreundliche Haltung, die oft theologisch begründet war und aus Achtung vor der Schöpfung Tierquälereien verabscheute, sowie das Wirken Gottes in der gesamten Natur nachweisen wollte (vgl. Münch 1998b: 338).

Anfang des 20. Jahrhunderts leistete der deutsche Philosoph und Sozialist Leonard Nelson mit seinem Aufsatz *Pflichten gegen Tiere* einen wesentlichen Beitrag zur Begründung von Tierrechten in der Ethik. Er stellte heraus, dass Menschen nicht nach Weisheiten aus Büchern, sondern nach Interessenabwägung handeln und wurde

damit zum Widerständler der kapitalistischen Ausbeutung. Das Problem bei der Eingliederung von Tieren in die Ethik sah er nicht in der wissenschaftlichen Begründung von Tierrechten, sondern in der Furcht vor den Konsequenzen für das gesellschaftliche Leben. Weiter unterschied Nelson zwischen Rechten und Pflichten. Rechte sollten allen Wesen zugesprochen werden, die Interessen haben und Pflichten all jenen, die selbst die Anforderung der Pflicht verstehen könnten (vgl. Nelson 1970: 162ff.).

So waren auch nichtmenschliche Tiere Träger von Rechten, nicht aber von Pflichten. Nelson forderte die dringende Änderung der Gesetzgebung, in der Tiere als Dinge bezeichnet wurden, da man Dingen schwerlich Rechte zugestehen könne. Außerdem sollten Tiere als unmündige Wesen ein Vormundschaftsrecht bekommen. Nelsons Neuformulierung des kategorischen Imperativs, das „Gebot der gerechten Abwägung“, forderte: „Handle nie so, dass Du nicht auch in Deine Handlungsweise einwilligen könntest, wenn die Interessen der von Deiner Handlung Betroffenen auch Deine eigenen wären“ (Nelson 1916: 133). Seine Genossen forderte Nelson auf, als sozialistische Gegner der Tierausbeutung zu leben: Ein Arbeiter könne zwar das ihm von den Kapitalisten angetane Leid gegen seine Frau und Kinder weitergeben, wenn es ihm jedoch ernst sei mit dem Kampf gegen die Ausbeutung, dann dürfe er sich nicht der Gewohnheit beugen, Tiere auszubeuten.

Anfang des 19. Jahrhunderts blieb das spezieisistische Weltbild trotz aller theoretischen Überlegungen von Tierrechtlern und auch trotz Darwins Erkenntnissen bestehen. Fortan war der Mensch anstatt der ‚Krone der Schöpfung‘ die ‚Krone der Evolution‘. Das Gesetz des Stärkeren wurde als sozialdarwinistische Idee gesehen, nichtmenschliche Mitglieder einer Gesellschaft blieben fortan die schwächsten.

Seit den 1920er Jahren setzte sich in den USA der Behaviorismus durch, der das Verhalten von Tieren als Reiz und Reflex deutet und sich bald auch in Europa ausbreitete, wodurch die alten Vorstellungen Descartes wieder auflebten. Bewusstsein und Leidensfähigkeit von Tieren waren schwer zu thematisieren, da sie als bewusstlose Maschinen in der Wissenschaft und Gesellschaft keine ethische Relevanz hatten. Bis in die 1960er Jahre gab es durch die weite Verbreitung des Behaviorismus und des Sozialdarwinismus keine politische Tierrechtsarbeit (vgl. Balluch 2005: 296f.).

Astrid Kaplan schreibt entsprechend: „Sinn und Zweck von Rechten ist immer der gleiche: den Rechtsträgern ein möglichst angemessenes Leben, das heißt, ein ihren Interessen und Bedürfnissen entsprechendes Leben, zu ermöglichen (Kaplan 2006: 52). In der Forschung ist das ‚Geburtsjahr‘ der Tierrechtsbewegung umstritten. Balluch nennt das Jahr 1964, weil hier in England die erste Jagdsabotage der Welt stattfand und im gleichen Jahr in Ruth Harrisons *Animal Machines* zum ersten Mal die Massentierhaltung ethisch negativ beurteilt wurde. Im folgenden Jahr erschien in der *Sunday Times* England ein Artikel *The Rights of Animals*. Seit Salt sich im Jahre 1892 über Tierrechte geäußert hatte, war dies die erste Abhandlung zum Thema. Weitere fünf Jahre später, 1969, veröffentlichte Richard Ryder im *Daily Telegraph* gleich drei Artikel über Tierrechte und entwickelte 1970 den Begriff des Speziesismus als willkürliche Benachteiligung aufgrund der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Tierart und verglich den Begriff mit Rassismus:

In as much as both ‚race‘ and ‚species‘ are vague terms used in the classification of living creatures according, largely, to physical appearance, an analogy can be made between them. Discrimination on grounds of race, although most universally condoned two centuries ago, is now widely condemned. Similarly, it may come to pass that enlightened minds will one day abhor ‚speciesism‘ as much as they now detest ‚racism‘. (Ryder 1972: 81)

Seit den 1960er Jahren sind zahlreiche Texte entstanden, die den Status von Tieren in der Gesellschaft beschreiben und ein Umdenken fordern. Im Folgenden sollen einige Theorien exemplarisch vorgestellt werden.

John Rawls war kein Tierrechtler, schuf mit seinen theoretischen Überlegungen jedoch wichtige Grundlagen für die Tierrechtsbewegung. Er setzte sich mit der Frage nach individuellen Menschenrechten auseinander und entwickelt eine Alternative zum Utilitarismus, in der die Prinzipien Freiheit und Gleichheit in einem vertragstheoretischen Modell sozialer Gerechtigkeit verbunden sind. In seinem hypothetischen Gesellschaftsvertrag müssen sich die Verhandelnden auf gerechte Verhaltensregeln einigen, ohne zu wissen, welche Position ihnen später in der menschlichen Gesellschaft zugeteilt wird. Rawls schließt Gerechtigkeitsmechanismen für Tiere jedoch ausdrücklich aus, da sie keine potenziell moralischen Personen seien. Die

Voraussetzungen dafür sind in seiner Theorie nämlich die Fähigkeit der Lebensplanung sowie ein Gerechtigkeitsinn (vgl. Rawls 1979: 548).

Um diese willkürliche Kriterienwahl zu umgehen, schlägt Donald VanDeVeer in seinem Aufsatz *Of Beasts, Persons, and the Original Person* vor, dass die Teilnehmer des hypothetischen Gesellschaftsvertrags nicht wissen dürften, welches empfindende Wesen sie auf der Erde werden würden, und erweitert den Vertrag somit auf die Tiere (vgl. VanDeVeer 1979: 368ff.). Gräfrath betont, dass dieses Konzept in der Umsetzung sehr schwierig sei, zumal schon die Rechte von Personen nicht immer umsetzbar seien. Zum Beispiel gelte das Töten einer Person im Notfall als legitim, wobei die Interessen des Angreifers nicht berücksichtigt und die des Verteidigers höher eingestuft würden. Solche Interessenkonflikte seien zwischen Personen und leidensfähigen Nicht-Personen noch häufiger anzutreffen (vgl. Gräfrath 1998: 400).

Auf Jeremy Bentham aufbauend entwickelte der amerikanische Philosoph Peter Singer seine Philosophie, die vor allem im deutschsprachigen Raum in der Vergangenheit für große Proteste sorgte. Dieser Aufruhr liegt jedoch offenbar an dem Umstand, dass eine Vielzahl der Kritiker Singers Schriften nicht vollständig gelesen hat, und sich nur auf isolierte Sätze bezieht. So deuten Kritiker Sätze wie folgenden als menschenfeindlich:

So scheint es, dass etwa die Tötung eines Schimpansen schlimmer ist als die Tötung eines menschlichen Wesens, welches aufgrund einer angeborenen geistigen Behinderung keine Person ist und nie sein kann. (Singer 1994: 156)

Singers erklärte Intention ist es jedoch nicht, Menschen für Experimente zu nutzen oder Behinderte zu degradieren, wie ihm vorgeworfen wird. Seine Forderung lautet, dass (zumindest „höheren“) Tieren nichts zugemutet werden soll, was man nicht auch Menschen mit geistiger Behinderung zumuten würde. Ausschlaggebend für eine moralische Behandlung sollen das Selbstbewusstsein und die Leidensfähigkeit von Wesen sein.²³

Den Mittelpunkt von Singers Ethik bildet die Kritik an Tierquälerei, sodass sein 1975 veröffentlichtes Buch *Animal Liberation* heute als ein Manifest der Tierrechtsbewegung gilt. Singer begründet darin einen Präferenz-Utilitarismus, der den For-

²³ Johann Ach folgert in seinem Buch *Warum man Lassie nicht quälen darf* (1999), dass zwei Wesen mit moralisch relevanten vergleichbaren Eigenschaften auf moralischer Ebene gleich behandelt werden sollten.

derungen Mills gerecht werden soll. Diese Form des Utilitarismus „beurteilt Handlungen nicht nach ihrer Tendenz zur Maximierung von Lust und Minimierung von Leid, sondern nach dem Grad, indem sie mit den Präferenzen der von den Handlungen oder ihren Konsequenzen betroffenen Wesen übereinstimmt“ (Singer 1994: 128).

Singer kritisiert wie Ryder den Speziesismus aufgrund der Nutzung moralisch unwichtiger Eigenschaften als Merkmale zur ethischen Abgrenzung. Der Begriff der Person soll unabhängig von der Spezieszugehörigkeit bestimmt werden, damit nicht nur Angehörige einer bestimmten Spezies den moralischen Status erreichen können. Personen sollen über die Zukunftsorientiertheit bestimmt werden: In Anlehnung an Joseph Flechter sei derjenige eine Person, der über „Selbstbewusstsein, Selbstkontrolle, Sinn für Zukunft, Sinn für Vergangenheit, die Fähigkeit, mit anderen Beziehungen zu knüpfen, sich um andere zu kümmern, Kommunikation und Neugier“ (Singer 1994: 118) verfüge. Das Töten von Personen sei aufgrund dieser Kriterien schlimmer als das Töten anderer leidensfähiger Wesen.

Der Standardeinwand gegen den Utilitarismus ist jedoch auch hier angebracht, da bei Singer keine prinzipiellen persönlichen Grundrechte vergeben werden: Er betont, dass das Unrecht, das einem getöteten Wesen zugefügt werde, nur ein Faktor sei, der beachtet werden müsse, und die Präferenzen des Opfers durch andere Präferenzen aufgewogen werden könnten (vgl. Singer 1994: 130). Jean Claude Wolf kritisiert Singers Position in seinem Aufsatz *Warum moralisch sein gegenüber Tieren* aus utilitaristischer Perspektive als zu personenfreundlich und fordert eine stärkere Entfernung „von der Personenzentriertheit der traditionellen Ethik“ (Wolf 1992: 436).

Astrid Kaplan sieht aufgrund der Veröffentlichung von Singers *Animal Liberation* 1975 als Geburtsjahr der Tierrechtsbewegung an:

Die Tierrechtsbewegung beinhaltet allerdings eine historische Wende: Denn seit diesem Zeitpunkt gibt es eine eindeutig rationale Auseinandersetzung mit dem moralischen Status von Tieren. [...] Vor der Tierrechtsbewegung war nur der Mensch Gegenstand der Ethik. Heute sind Tierrechte Gegenstand philosophischer Vorlesungen und Seminare auf Universitäten in der ganzen Welt. (Kaplan 2006: 53)

1975 erschien nicht nur *Animal Liberation*, sondern auch der Sammelband von Wilhelm Brockhaus *Das Recht der Tiere in der Zivilisation*, in dem er sich dafür ausspricht, dass kein Mensch Tiere für den eigenen Vorteil töten dürfe. Im Konfliktfall ist nach Brockhaus eine Abwägung nach vier Entscheidungshilfen möglich: Organisationshöhe des Lebewesens, Höhe der Lebenserwartung, Ausmaß der Qual und Bedrohtheit der Art.

Der Philosoph Tom Regan fordert in seinem 1983 veröffentlichten *The Case for Animal Rights* stärkere Rechte für Tiere und greift die Kritik am Utilitarismus auf. In seiner Theorie der moralischen Rechte ist die Verletzung von moralischen Grundrechten nur dann zu rechtfertigen, wenn so ein sehr hoher Schaden für andere verhütet oder sehr große Leiden anderer erleichtert werden können. Anders als im Handlungutilitarismus kann nicht jeder beliebige Nettonutzen eine Rechtsverletzung moralisch rechtfertigen. Regan kritisiert damit, dass der Utilitarismus Individuen oder Minderheiten nicht vor dem Kollektiv schützen kann. Außerdem erweitert er die Ethik Kants radikal, indem er sehr vielen Tiergruppen personale Rechte zuspricht. Bei welchen Tieren die Grenze für einen moralischen Status liegen soll, bleibt jedoch unklar, da Regan in der Bestimmung der Personalität mit Singer übereinstimmt, und daher Merkmale fordert, die nicht jedes Tier vorweisen kann. Bei Singer ist das Kantsche Konzept zur Begründung von personalen Rechten weder für Menschen noch für Tiere zulässig (vgl. Balluch 2005: 304).

Regan nutzt die Tatsache, dass die meisten Menschen von den Menschenrechten überzeugt sind und fordert: Wenn bestimmte Rechte für Menschen gelten sollen, dann sollen diese auch für nichtmenschliche Lebewesen gelten, sofern keine moralisch relevanten Unterschiede zwischen Menschen und Tieren bestehen. Wenn also ein Mensch, der eine geistige Behinderung aufweist, Rechte hat, muss ein Tier mit den gleichen relevanten Eigenschaften die gleichen Rechte bekommen. Nicht die Rechte sollen also begründet werden, sondern es soll derjenige die Beweislast tragen, der diese Rechte verletzt: „Unabhängig von biologischen und gesellschaftlichen Umständen muss nicht der Vegetarier, sondern der Nichtvegetarier seine Lebensweise legitimieren“ (Wolf 2005: 53). Regan kommt zu dem Schluss, dass sämtliche Tiernutzungsformen der heutigen Gesellschaft ethisch nicht vertretbar sind und daher nicht besser reguliert, sondern abgeschafft werden müssen.

Der bereits viel zitierte Bernd Gräfrath entwickelt aus den Theorien von Kant und Bentham ein Modell für die Unterscheidung von moralischen Klassen, die keine biologischen Kategorien darstellen sollen: Er unterscheidet Personen, leidensfähige Nicht-Personen, nicht leidensfähige Wesen und Sachen. Gräfrath selbst diskutiert das Konzept und reflektiert seine Tücken; so sei zum Beispiel die Kategorisierung in der Praxis nicht einfach, da jedes Verhalten beobachtet und (menschlich) interpretiert werden müsse. Er bemerkt, dass einem Wesen leichter ein Selbstbewusstsein zugestanden wird, je näher es dem Menschen ist. Die Grauzone, in der zum Beispiel nicht sicher über die Leidensfähigkeit eines Tieres geurteilt werden kann, soll nach dem Motto ‚im Zweifel für den Angeklagten‘ gelöst werden:

Wenn nicht plausibel zu entscheiden ist, ob ein Wesen über Selbstbewusstsein oder über Leidensfähigkeit verfügt, dann sollte man es vorsichtigerweise eher zu hoch als zu niedrig in der Hierarchie einordnen. (Gräfrath 1998: 396)

Die Tierrechtsphilosophin Evelyn Pluhar kritisiert Regan und Singer und schreibt in ihrem Werk *Beyond Prejudice. The moral significance of human and nonhuman animals* (1995), eine ethische Höherstellung des Menschen ließe sich generell nicht rechtfertigen, da es keine ethisch relevanten Eigenschaften gebe, die alle Menschen und keine anderen Tiere erfüllen könnten.

Joel Feinberg arbeitet 2001 die Unterschiede von Tier- und Menschenrechten heraus. Er spricht ganz allgemein von Tieren, konzentriert sich aber auf die Rechte leidensfähiger Nicht-Personen. Er schreibt:

Ein Recht haben bedeutet auf etwas gegenüber irgend jemandem einen Anspruch haben, dessen Anerkennung entweder durch Gesetze oder, wie im Fall moralischer Rechte, durch die Prinzipien eines aufgeklärten Gewissens gefordert wird. (Feinberg 2001: 141)

Die zentrale Frage sei jeweils nicht, welche Regelung es gebe, sondern welche es geben sollte, und zwar moralisch oder juristisch. Da Tiere ihre Ansprüche nicht selbst äußern können, schlägt Feinberg in Anlehnung an Nelson eine Vormundschaft ähnlich der bei unmündigen Menschen vor. Voraussetzung dafür soll jedoch ein Interesse und Bewusstsein sein, das mit Wünschen verbunden ist. Durch Tierrechte sollen den Menschen eine Reihe von bestimmten Pflichten gegenüber Tieren auferlegt werden. Als wichtigstes Recht leidensfähiger Nicht-Personen setzt Feinberg das Interesse an Vermeidung von Schmerzen fest. Dieses moralische Recht könne

dann auch ein juristisches fordern, denn der Staat habe die Aufgabe, Individuen vor Schadenszufügung zu schützen – so auch Tiere (vgl. Feinberg 2001: 140ff.).

Bereits 1993 startete die italienische Tierrechtlerin Paola Cavalieri gemeinsam mit Peter Singer das *Great Ape Project* mit einem gleichnamigen Werk, und versammelte Forscher für die Idee, den großen Menschenaffen einen moralisch und rechtlich zu schützenden Status zu vergeben. Sie sollen das Recht auf Leben, individuelle Freiheit und Schutz vor Schmerzzufügung erhalten. Zu den großen Menschenaffen zählen neben dem Menschen Schimpansen, Bonobos und Gorillas (vgl. Walden 2007: 6). Da diese Affen nicht wirtschaftlich genutzt werden, gibt es aus gesellschaftlicher Sicht bis auf den aufzugebenden Speziesismus keinen Grund gegen die Vergabe von Grundrechten. Sollte dieser Schritt ausgeführt werden, würde somit erstmals die Speziesgrenze überschritten werden. Möglicherweise könnte durch einen so veränderten Gesellschaftsbegriff ein neues Bewusstsein für Verantwortung entstehen.

Der Philosoph und Biologe Martin Balluch ist sogar der Ansicht, dass somit eine neue Identität für den „völlig überstrapazierten“ (Balluch 2005: 353) Menschenbegriff möglich wäre. Cavalieri begründet diese Forderung in *Die Frage nach den Tieren. Für eine erweiterte Theorie der Menschenrechte* (2002) als logische Folgerung aus den Menschenrechten, die eine Ausbeutung von Tieren in jeder Hinsicht unterbinden würde. Außerdem sollten der Eigentumsstatus von nichtmenschlichen Tieren entfallen und in Gerichtsfragen Kuratoren bestellt werden, die im Namen der Tiere agieren. Da sämtliche Tiernutzung beendet würde, sei die Folge eine vegane Gesellschaft. Der Wissenschaftstheoretiker Franz Wuketits bezweifelt, dass eine vegane Gesellschaft existieren könne, da Menschen nicht in der Lage seien, auf Dauer selbstlos zu leben:

Längerfristiges selbstloses Handeln ohne jegliche Aussicht auf Gegenleistung oder Belohnung kann vom Menschen, der – wie alle anderen Arten – zum Überleben programmiert ist, nicht ernsthaft erwartet werden. Natürlich sind wir im Allgemeinen bereit, anderen zu helfen, mit anderen zu kooperieren – wenn daraus für uns ein *soziales Plus* resultiert, das unser Handeln zumindest indirekt belohnt. (Wuketits 2002: 197)

Balluch ist anderer Ansicht: Der Verzicht auf Tierausbeutung sei nur dann altruistisch, wenn diese überhaupt eine Option darstelle. Wenn jedoch die Möglich-

keit der Tiernutzung verschwände, wie es zum Beispiel bei der Sklaverei der Fall war, würde es nicht länger als Verzicht angesehen. Ebenso wie die Tötung eines Menschen als negativ und sein Überleben als positiv angesehen wird, werde man auch versuchen, Tierrechte einzuhalten, um sozialen und gesetzlichen Sanktionen zu entgehen. Da das menschliche Verhalten flexibel und an Gesellschaftsstrukturen anpassungsfähig sei, folgert Balluch:

Entsprechend ist die gesellschaftliche Umsetzung des veganen Ideals mehr eine Frage der gesellschaftlichen Organisation und der sozialen Struktur als eine Frage der persönlichen Moral und des individuellen Altruismus. (Balluch 2005: 359)

Der Soziologe Thomas Schwarz vertritt in seiner Abhandlung *Veganismus und das Recht der Tiere* die Auffassung, ein veganer Lebensstil sei zwar tendenziell zukunftsfähig, insbesondere zumal er ökologisch und ökonomisch vorbildlich sei. Eine vegane Gesellschaft sei jedoch „utopisch“, da Mitleid mit Tieren für den Großteil der westlichen Bevölkerung bisher auch kein Grund war, kein Fleisch mehr zu essen. Zudem würden noch immer Vegetarier eher akzeptiert, wenn sie ihre Ernährungsweise mit egoistischen Motiven wie Gesundheit rechtfertigten (vgl. Schwarz 2005: 159f.).

Die heutige Tierrechts- und Tierbefreiungsbewegung hat sich nach Schwarz in der öffentlichen und akademischen Wahrnehmung etabliert. Überall in Europa hat diese soziale Bewegung Anhänger, die gemeinsam oder autonom Aktionen – beispielsweise gegen (Massen-)Tierhaltung, Tierversuche, Jagd, Zirkusse und ‚pro Veganismus‘ durchführen. Unter der ‚Tierbefreiung‘ wird dabei einerseits eine bestimmte ethische Richtung des Tierschutzes verstanden, andererseits aber auch wörtlich die Befreiung einzelner Tiere aus Massentierhaltungsanlagen sowie die generelle Befreiung aller Tiere aus dem Status des ausgebeuteten und unterdrückten Opfers menschlicher Interessen (vgl. Schwarz 2005: 161). Von Tierrechtlern wird die Tierrechtsbewegung als weitere Befreiungsbewegung angesehen, wie die Aussage Helmut Kaplans verdeutlicht:

So wie wir erkannt haben, dass die Hautfarbe für die Gewährung grundlegender Rechte belanglos ist und dass die Geschlechtszugehörigkeit dafür belanglos ist, so erkennen immer mehr Menschen auf der ganzen Welt, dass auch die Spezieszugehörigkeit diesbezüglich belanglos ist: Warum soll man jemanden ausbeuten und quälen dürfen, weil er zu einer anderen Spezies gehört? Rassismus,

Sexismus und Speziesismus befinden sich logisch und ethisch auf der gleichen Ebene.
(Kaplan 2000: 11)

Der klassische Tierschutz steht der Forderung von Tierrechten eher im Wege, da er die Herrschaftsmechanismen des Menschen über das Tier weiter aufrecht erhält. Um ein Beispiel zu nennen, setzt sich der Tierschutz für eine Verkürzung der Transportzeiten ein, die Tiere auf dem Weg zum Schlachthof ertragen müssen. Tierrechtler fordern hingegen ein generelles Tötungsverbot von Tieren – die Divergenz der Forderungen ist offensichtlich. Astrid Kaplan urteilt über Tierschutzmotive: „Denn eine ‚Humanisierung‘ der Schlachtung ist ein ebensolches Unding wie eine ‚Humanisierung‘ von Sklaverei oder Folter“ (Kaplan 2006: 53). Dennoch bleibt die Forderung nach Tierrechten bisher idealistisch, während der Tierschutz direkte Verbesserungen für das einzelne Tier hervorrufen kann.

2.3 Das Tier in der Soziologie

Ein Blick in das *Wörterbuch der Soziologie* zeigt, dass das Tier in der soziologischen Forschung nicht behandelt wird. Nicht nur das Stichwort „Tier“ fehlt, sondern auch die Vorstellung eines forschungsrelevanten Zusammenlebens von Mensch und Tier in der Gesellschaft: Der Begriff *Gesellschaft* wird definiert als „das zeitlich andauernde Zusammenleben von Lebewesen einer je bestimmten Art (Menschen, Tiere, Pflanzen) in einem räumlich abgrenzbaren Bereich“ (Hillmann 2007: 289). Das Tier ist somit nicht Teil der (Menschen-)Gesellschaft, mit der sich die Soziologie auseinandersetzt. Stattdessen werden jeweils nur die intragesellschaftlichen Beziehungen untersucht, nicht aber die intergesellschaftlichen Beziehungen. Die *Tiersoziologie* wird von Karl-Heinz Hillmann als eine Forschungsrichtung der Zoologie und Ethologie beschrieben, die das soziale Zusammenleben innerhalb des Tierreichs untersucht. Die Beziehung von Mensch und Tier als Untersuchungsgegenstand der Soziologie wird nicht beschrieben (vgl. Hillmann 2007: 899).

Ein Blick in die soziologische Forschung zeigt, dass sich die bedeutenden Soziologen größtenteils überhaupt nicht oder abwertend über Tiere geäußert haben, allerdings gab es auch Fürsprecher.²⁴ Das folgende Kapitel wird exemplarisch die Ansätze

²⁴ Auch wenn durch die hier gegebene Gliederung ein Zeitsprung ins 19. Jahrhundert nötig ist, erscheint mir die Thematisierung des Tieres in der Soziologie in einem zusammenhängenden

Karl Marx' und Max Webers, sowie Horkheimers und Adornos ausführen, um dann einen Überblick über die aktuelle Forschung zu geben.

2.3.1 Karl Marx

Karl Marx und Friedrich Engels hatten stets eine kritische Haltung gegenüber den Herrschaftsstrukturen der bürgerlichen Gesellschaft, sodass es eigentlich denkbar gewesen wäre, dass sie sich näher mit der Mensch-Tier-Beziehung beschäftigt hätten und durch ihre Bewertung zu einer neuen Position gekommen wären. Das Gegenteil war jedoch der Fall: Indem Marx jeden Ansatz einer Thematisierung der Beziehung von Mensch und Tier abwendete, unterstützte er die Naturbeherrschung und die Ausbeutung der Tiere.

Seine wesentlichen Grundanschauungen stützen sich auf die Interpretation der menschlichen Identitätsentwicklung und der Überlegungen zu den menschlichen Sozialstrukturen von Ludwig Feuerbach und Hegel. Feuerbach definierte:

Das Wesen des Menschen ist nur in der Gemeinschaft, in der Einheit des Menschen mit dem Menschen enthalten – eine Einheit, die sich aber nur auf die Realität des Unterschieds von Ich und Du stützt. (Feuerbach 1990: 399)

Feuerbach schloss bewusst Tiere als Interaktionspartner aus, beziehungsweise vernachlässigte sie, sodass keine Übertragung der Ich-Du-Beziehung auf Menschen und Tiere stattfand. In seinen sonstigen Analysen, beispielsweise der menschlichen Identitätsbildung, berücksichtigte Feuerbach gerade das Sinnliche, sodass eigentlich Begegnungen mit Tieren, die Fremdes und Vertrautes gleichermaßen verkörpern, und somit wesentlich zur Entwicklung der Sozialkompetenzen beitragen, interessant gewesen wären. Auch Hegels Perspektive blieb auf menschliche Beziehungen beschränkt, obwohl er Tieren nur das Selbstbewusstsein absprach, Individualität, Empfindung und Subjektivität jedoch zugestand.

Diese Vernachlässigung der Tiere zeigte sich auch bei Marx: Beziehungen erschienen nur im innermenschlichen Bereich. Das Verhältnis des Menschen zu anderen und zu sich selbst wurde vor allem über die *Arbeit* und die *Produktion* definiert. Die Arbeit, in der sich der Mensch verwirklichen konnte und die Welt und Natur veränderte,

blieb Tieren dabei verschlossen und war somit das wesentliche Unterscheidungskriterium von Mensch und Tier (vgl. Mütherich 2000: 102).

Die gemeinsame Grundlage des „Gattungswesens“ Mensch und dem Tier läge darin, dass beide von der anorganischen Natur lebten. Der wesentliche Unterschied sei jedoch die Universalität des Menschen, durch die er sich „Gegenstände“ der Außenwelt (wie Pflanzen, Steine und Tiere) theoretisch und praktisch aneignen könne. Marx wählte stets die Perspektive der Existenz- und Produktionsform, sodass Pflanzen und Tiere schlicht Teile der anorganischen Natur und somit Mittel zum Leben für den Menschen waren. Die größere Universalität des Menschen deutete er als Überlegenheit und nutzte dies zur Legitimation von Herrschaftsausübung. Für den Menschen war die Natur bei Marx somit „ein unmittelbares Lebensmittel, als inwiefern sie die Materie, der Gegenstand und das Werkzeug seiner Lebenstätigkeit ist“ (Marx: 1968: 516).

Weiter unterschied er den „Gattungscharakter“ von Tieren und Menschen, der sich in der „freien bewussten“ Tätigkeit zeige:

Das Tier ist unmittelbar eins mit seiner Lebenstätigkeit. Es unterscheidet sich nicht von ihr. Es ist *sie*. Der Mensch macht seine Lebenstätigkeit selbst zum Gegenstand seines Wollens und seines Bewusstseins ... Es ist nicht eine Bestimmtheit, mit der er unmittelbar zusammenfließt. Die bewusste Lebenstätigkeit unterscheidet den Menschen unmittelbar von der tierischen Lebenstätigkeit. (Marx 1968: 516)

Das Tier produziere zwar auch diverse Dinge, aber nur für seine unmittelbaren Bedürfnisse und somit stets einseitig und nicht universell. Der Mensch produziere hingegen frei von Bedürfnissen, was darin gipfele, dass das Tier „nur sich selbst“ produziere, „während der Mensch die ganze Natur produziert; sein Produkt gehört unmittelbar zu seinem physischen Leib, während der Mensch frei seinem Produkt gegenübertritt“ (Marx 1968: 517).

Ein Verhältnis zwischen Mensch und Tier sei aufgrund des fehlenden Bewusstseins der Tiere für diese nicht existent, schrieben Marx und Engels in der *Deutschen Ideologie*. Das Bewusstsein sei daher ein gesellschaftliches, nur dem Menschen zugängliches Produkt und eine soziale Beziehung zu Tieren höchstens ein theoretisches Erzeugnis dieses menschlichen Bewusstseins (vgl. Marx 1988: 305ff.).

Bezeichnenderweise äußerte sich Engels in seiner *Dialektik der Natur* (1961) ganz anders über Tiere und sprach ihnen einige Verstandesfähigkeiten wie zum Beispiel Analyse zu, allein das dialektische Denken habe nur der Mensch. Er ging davon aus, dass Tiere nicht nur eine eigene Kommunikation haben, sondern auch teilweise in domestizierten Verhältnissen die Bedeutung der menschlichen Sprache verstehen und ein dauerhaftes soziales Verhältnis zu Menschen aufbauen könnten. Weiter ging Engels nicht auf diese Thematik ein und auch Marx unternahm keine weiteren Untersuchungen zur Vergleichbarkeit der Kommunikationsfähigkeit oder Umweltgestaltung, die ansonsten nach Mütherich zur „Grundlage einer sozialen Theorie der Mensch-Tier-Beziehung“ (Mütherich 2000: 114) hätten werden können.

Wie die Natur waren auch Tiere bei Marx Teil des Rohstoffmaterials, das für den menschlichen Produktionsprozess vorgesehen war, und gingen ohne Subjektstatus in den von Marx als anorganisch bezeichneten Leib des Menschen ein – ohne dass auf ihre Individualität Rücksicht genommen wurde. Die Mensch-Tier-Beziehung war somit ein asymmetrisches Subjekt-Objekt-Verhältnis.

Wenn Tiere bei Marx thematisiert wurden, dann im Zusammenhang mit dem ‚Stoffwechsel mit der Natur‘, bei dem die Optimierung der Ausbeutung von Natur und Tier zentrales Thema war. Nüchtern sprach Marx im Zusammenhang mit der Mehrwerttheorie davon, dass in der Lebensreproduktion bei der Viehzucht Natursubstanzen aus einer für den Gebrauch wertlosen Form in eine wertvolle verwandelt werden sollten. Im *Kapital* beschrieb er Nutztiere als Arbeitsgegenstände und durch Arbeit verändertes Rohmaterial. Gezähmte und gezüchtete Tiere wurden als „Machtmittel“ und „Produkt“ bezeichnet. Die in Gebrauchs- und Tauschwert umgerechneten Tiere sollten nach Marx allen Menschen zur Verfügung stehen (vgl. Marx 1970: 194f).

Der Umgang mit Tieren in der Industrie wurde dabei ebenso wenig behandelt wie das Verhältnis von Mensch und Tier. Über das Ziel mancher Tierfreunde, diesen Umgang humaner zu gestalten, spottete er, da es ihm als eine Ablenkung von der erstrebten Revolution schien. Obwohl Marx die Ausbeutung der entmenslichten Lohnarbeiter immer wieder analysierte und anprangerte, war er auf dem anderen „sozialistischen Auge“ (Mütherich 2000: 129) blind, wie Mütherich sich ausdrückt. Denn Marx hätte

erkennen können, dass Unterdrückung ein Strukturmerkmal von Industriegesellschaften ist, das nicht nur auf Menschen bezogen werden kann.

2.3.2 Max Weber

Max Weber blendete das nichtmenschliche Leben so sehr aus, dass sich hierin eine methodische Überlegung zeigt, sowie eine „bestimmte Attitüde zu Welt und Leben, eine funktionelle Form und Art, die Dinge aufzunehmen und innerlich mit ihnen zu verfahren“ (Simmel 1923: 1), wie es Georg Simmel ausdrückte. Weber prägte den Begriff des ‚sozialen Handelns‘ als menschliches Verhalten, das mit einem subjektiven Sinn verbunden ist und sich auf das Verhalten anderer bezieht. Mütterich stellt fest, dass ohne den Zusatz ‚menschlich‘ dieser am Individuum orientierte Begriff tatsächlich auch auf Tiere zugetroffen hätte und die Interaktion von Menschen und Tieren so formuliert tatsächlich ein Untersuchungsgegenstand der Soziologie gewesen wäre (vgl. Mütterich 2000: 69). Weber folgte dieser Argumentation jedoch nicht, da die Intention tierischen Handelns noch nicht nachgewiesen war. Doch auch der Beweis dieser Intention hat die heutige Soziologie nicht umgestimmt, sich diesem Thema zu widmen.

Eine soziale Beziehung besteht im Umgang vieler Menschen mit Hunden, Katzen und anderen Tieren, wobei eine affektive und empathische Nähe besteht. Aufgrund bestimmter Unterschiede in der Verhaltenssteuerung und Sinnorientierung ist eine gewisse Einseitigkeit möglich, die diese Beziehung jedoch nicht abwertet. Weber äußerte sich direkt zu der Mensch-Tier-Beziehung und schrieb in *Wirtschaft und Gesellschaft*:

Inwieweit auch das Verhalten von Tieren uns sinnhaft „verständlich“ ist und umgekehrt: – beides in höchst unsicherem Sinn und problematischem Umfang – und inwieweit also theoretisch es auch eine Soziologie der Beziehungen des Menschen zu Tieren (Haustieren, Jagdtieren) geben könnte (viele Tiere „verstehen“ Befehl, Zorn, Liebe, Angriffsabsicht und reagieren darauf offenbar vielfach nicht ausschließlich mechanisch instinktiv, sondern irgendwie auch bewusst sinnhaft und erfahrungsorientiert), bleibt hier völlig unerörtert. An sich ist das Maß unsrer Einfühlbarkeit bei dem Verhalten von „Naturmenschen“ nicht wesentlich größer. Wir haben aber *sichere* Mittel, den subjektiven Sachverhalt beim Tier festzustellen, teils gar nicht, teils nur in

sehr unzulänglicher Art: die Probleme der Tierpsychologie sind bekanntlich ebenso interessant wie dornenvoll. (Weber 1964: 11)

Interessant ist hier, wie vorsichtig Weber sich in Bezug auf die Instinkttheorie, die ihren Ursprung in der Maschinentheorie hatte, äußerte. Ob dies aus einer Unsicherheit heraus geschah, oder in Hinblick auf die Reaktionen seiner Kollegen aus der Wissenschaft, bleibt dahingestellt. Trotzdem berücksichtigte er in dieser Passage deutlich die Verhaltenspotenziale von Tieren.

Inhaltlich traf Webers Aussage über die verborgene Handlungsintention von Tieren und ‚Naturmenschen‘ auch auf Kinder oder psychisch kranke Personen zu. Webers Verständnis von Soziologie bezog sich somit nur auf gesunde erwachsene Menschen. Diese ausgrenzende Haltung erklärt wohl auch das mangelnde Interesse an der Beziehung von Mensch und Tier.

Webers geringes Interesse an den Handlungshorizonten und Weltbildern der ‚Naturmenschen‘ zeigt überdies, dass im 19. Jahrhundert die Vorstellung einer linearen Fortschrittsentwicklung bestand. Laut Entwicklungsstufenmodellen standen Naturvölker auf einer primitiven Stufe, die keiner genaueren Untersuchungen würdig war, und wurden unterdrückt – ebenso wie die Tiere nicht forschungsrelevant waren, da sie als Vorform des Menschen angesehen wurden, die als Material für menschliche Zwecke diente. Naturvölker wurden so auch nicht zum Gegenstandsbereich der Soziologie, sondern eine Spezialdisziplin der Ethnologie (vgl. Mütherich 2000: 78).

Ein Großteil der Bevölkerung hatte in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine eher ablehnende Haltung gegenüber Tieren, wie Orvar Löfgren schreibt:

Denn während man einerseits in seinen Gedanken den Tieren gegenüber eine liebevollere Haltung einnimmt, rückt man in der Praxis von ihnen ab. Man empfindet Ekel angesichts ihres tierischen Wesens, ihres schamlosen Benehmens. Ihr Mangel an Scham erinnert einen an all das, was man selbst zu verdrängen strebt. Ein Grundthema in dem ganzen Gedankenbau bürgerlicher Verfeinerung und Kultivierung war ja die Ablehnung alles Tierischen. Nur Menschen in niedrigeren Kulturstadien konnten wie Tiere leben. (Löfgren 1986: 136)

Weber trennte überdies Natur- und Geistes- bzw. Kulturwissenschaften. Die Mensch-Tier-Beziehung war aufgrund der Gegenstandszuweisung jedoch keiner der beiden Disziplinen eindeutig zuzuweisen. Mütherich erläutert:

Da einerseits [...] der Grad des menschlichen Verstehens tierlichen Handelns von Weber im Zusammenhang mit der kausalen Zurechenbarkeit dieses Handelns als unzulänglich betrachtet wird, andererseits aber der Begriff des Verstehens [...] den zentralen Markierungspunkt der Trennungslinie zwischen Natur- und Geisteswissenschaften darstellt und Weber solche Disziplinen als "Kulturwissenschaften" bezeichnet, „welche die Lebenserscheinungen in ihrer *Kulturbedeutung* zu erkennen streben“, grenzt er sowohl die direkte Mensch-Tier-Beziehung als auch rein nichtmenschliche Sozialphänomene auf Grund des als unzureichend betrachteten Evidenzcharakters ihrer Bedeutungszusammenhänge aus der Soziologie aus. (Mütherich 2000: 80f.)

Tiere wurden von Weber also nicht als eigenständige Akteure betrachtet und höchstens als ‚Mittel‘ oder ‚sinnfremde Vorgänge und Gegenstände‘ untersucht, obwohl sie durch ihre Interaktionsfähigkeit Menschen und Kulturen beeinflussen.

Kennt man diese Fakten, wirkt es fast ironisch, dass Weber sich stets für die Werturteilsfreiheit der Sozialwissenschaften eingesetzt hat. Er selbst lehnte eine umfassende Kulturanalyse ab und selektierte sehr stark, welche Themen es wert waren, sich mit ihnen zu befassen. Dem Verhältnis von Mensch und Tier gestand er keine kulturelle Bedeutung zu, obgleich es eine Reihe von interessanten, diesen Bereich betreffenden gesellschaftlichen Phänomenen im 19. Jahrhundert gab: Die Haltung von Haustieren als Hobby, die aufkommende Intensivtierhaltung, die Auslagerung der Schlachthöfe, der zunehmende Fleischkonsum oder auch die Antivivisektionsbewegung²⁵ hätten interessante Forschungsfelder sein können.

Eben diese Werturteilsfreiheit gelang Weber jedoch nicht, da er selbst in den gesellschaftlichen Strukturen und ihren Herrschaftslegitimationen gefangen war. Auch theoretische Überlegungen zur Mensch-Tier-Beziehung unter der Fragestellung der Ausbeutung kamen für Weber nicht in Frage, da sie einen Gegenentwurf hätte bringen müssen (vgl. Mütherich 2000: 84f.).

In Webers Darstellung des modernen Kapitalismus als wirtschaftlich orientiertes soziales Handeln zeigt sich, dass der Zwang der Produktionssteigerung Tiere als Waren ausbeutet und sie entindividualisiert. Weber setzte die Begriffe ‚nicht-menschlich‘ und ‚sachlich‘ gleich und sah die Mensch-Tier-Beziehung als ungleiche Sachbeziehung.

²⁵ Vivisektion ist ein Synonym zu Tierversuchen. Gemeint ist eine Operation am lebenden Tier zu Versuchszwecken.

So wäre nach Weber nur eine Forschungsrichtung möglich gewesen, „die der Instrumentalisierung auf der Basis von Distanznahme, Verdinglichung und Zweck-Mittel-Rationalität, was eine – nicht eben erkenntnisreiche – Reproduktion des de facto existierenden Ausbeutungsverhältnisses der modernen Industriegesellschaft gegenüber Mitgliedern anderer Arten und der ‚Natur‘ bedeuten würde“ (Mütherich 2000: 93). Würde man Webers Ansatz der generellen Offenheit des soziologischen Forschungsfeldes jedoch wieder aufnehmen, wäre eine eigene Forschungslinie denkbar, die sich mit der Interaktion zwischen Menschen und anderen Arten beschäftigen würde (vgl. Mütherich 2000: 93f.).

Weber, Marx und Engels waren von einem Sozialismus, der konsequente und umfassende Emanzipation beinhaltet, Ausbeutung als universelles Phänomen erkennt und Solidarität auch auf andere Lebewesen überträgt, weit entfernt. Denn dieser bedürfte als Grundlage die Anerkennung von Tieren als eigenständige Lebewesen, die über eigene Sozialformen und Kommunikation verfügen, sowie Träger von Interessen und Rechten sind (vgl. Mütherich 2000: 130).

2.3.3 Theodor Adorno und Max Horkheimer

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, beide Vertreter der Frankfurter Schule, forderten eine neue Sicht auf Tiere und untersuchten nicht nur die Verbindung Gesellschaft-Natur, wie es Weber und Marx getan hatten, sondern beleuchteten in mehreren Werken auch die Beziehung von Mensch und Tier unter macht- und herrschaftstheoretischen Gesichtspunkten (vgl. Mütherich 2000: 139ff.).

Horkheimer zeigte sich schon früh sensibel für Ausbeutung und Unterdrückung, sodass ihn das „inmitten der Gesellschaft pausenlos begangene Übermaß an Folterung“ (Horkheimer 1959: 7) an Tieren sehr empörte. Er sah das Tier nicht länger als Bestandteil des Ökosystems an, sondern – wenn auch als ausgebeutetes Opfer – als Teil der menschlichen Gesellschaft. In seinem Gesellschaftsquerschnitt *Wolkenkratzer*, den er 1934 in der Aphorismensammlung *Dämmerung. Notizen in Deutschland* veröffentlichte, wurde dies besonders deutlich, denn während das Dach des Wolkenkratzers einer Kathedrale glich, war der Keller ein Schlachthof:

[...] unterhalb der Räume, in denen millionenweise die Kulis der Erde krepieren, wäre dann das unbeschreibliche, unausdenkliche Leiden der Tiere, die Tierhölle in der menschlichen Gesellschaft darzustellen, der Schweiß, das Blut, die Verzweiflung der Tiere. (Horkheimer 1934: 132f.)

Horkheimer nahm somit die Tiere in die Gesellschaftsstruktur des Kapitalismus auf und bezeichnete sie als die am meisten unterdrückte Klasse. Er stand daher in Opposition zu Karl Marx, der, wie Adorno in der *Minima Moralia* kritisierte, den Tieren nicht einmal gegönnt hatte, „dass sie als Arbeitende Mehrwert liefern“ (Adorno 1969: 306). Die Vorstellung der Trennung von Geist und Natur, die durch den europäischen Zivilisationsprozess entstanden war, sei auch ein Indikator für Höher- und Minderwertigkeit und ein Entstehungsgrund für Vorurteile und Ausgrenzungsmuster gegen Menschen und Mitglieder anderer Spezies.

Die Herrschaft des Menschen über die Tiere wurde von Horkheimer und Adorno nicht als Naturgesetz hingenommen. Stattdessen zeichneten sie eine Wende im marxistischen Naturverständnis vor, die jedoch nie vollzogen wurde: Sie sahen die Unterdrückung der Tiere als geschichtliche Tradition, die überwunden werden könne. Auch das Prinzip der übergreifenden Solidarität bezog sich in der Kritischen Theorie nicht nur auf Menschen. Aus den geringeren rationalen Kompetenzen von Tieren sollte keine Legitimation ihrer Ausbeutung folgen, sondern ein Solidaritätsaufruf mit den Schwächeren.

Horkheimer und Adorno sahen weiterhin einen Zusammenhang zwischen Naturbeherrschung und sozialer Herrschaft. In der Unterwerfung des Anderen würden Herrschaftsziele gefestigt, argumentierten sie. Zudem sei das enge Verhältnis vieler Menschen zu ihren Haustieren eine Paradoxie und bei Faschisten die vermeintliche Tierliebe nur ein weiterer Ausdruck ihrer Macht:

Das lässige Streicheln über Kinderhaar und Tierfell heißt: die Hand hier kann vernichten. Sie tätschelt zärtlich das eine Opfer, bevor sie das andere niederschlägt, und ihre Wahl hat mit der eigenen Schuld des Opfers nichts zu tun. Die Liebkosung illustriert, dass alle vor der Macht dasselbe sind, dass sie kein eigenes Wesen haben. Dem blutigen Zweck der Herrschaft ist die Kreatur nur Material. (Horkheimer/Adorno 1986: 270)

Die kritischen Theoretiker stellten fest, dass Gewalt gegen Tiere einerseits das Ergebnis der Übernahme sozialer Normen, Vorurteilsschemata und Handlungs-

orientierungen waren, und andererseits Mittel des gesellschaftspolitischen Sozialisationsziels. Die Hinnahme der Gewalt gegen Tiere sei „zugleich Stumpfheit und Borniertheit, Leichtgläubigkeit und Anpassungsbereitschaft ans jeweils Mächtige und Zeitgemäße als herrschende Gemütsverfassung“ (Horkheimer 1959: 7). Die Akzeptanz der Gewalt gegen Tiere war demnach eine Anerkennung der sozialen Differenzierungsprozesse und der Unterdrückung von Solidarität. Dabei bildete der Zusammenhang der Ausbeutung von Tieren mit normierten Konsumgewohnheiten eine Interessengemeinschaft, in der tierschützerische Proteste als Verstöße gegen die Norm galten. Mütherich nannte diesen Mechanismus das gesellschaftliche „Lernziel Desensibilisierung“ (Mütherich 2000: 184).

Die prägnanten Aussagen Horkheimers und Adornos blieben in der Forschungsliteratur weitgehend unerwähnt, sodass ihre Ansätze in der Soziologie praktisch keine Beachtung fanden. Stattdessen haben das Wissen um die Zusammenhänge von Unterdrückungs- und Herrschaftsmechanismen und die Thematisierung des Tierrechtsgedanken im gesamtgesellschaftlichen Kontext Eingang in die Tierrechtsszene gefunden,²⁶ wenn auch bisher eher in Publikationen kleiner Auflage. Die Autonome Tierbefreiungsaktion Hannover hat mehrere Reader zum Thema herausgegeben, z.B. *Speziesismus, soziale Hierarchien und Gewalt* (2005a), *Tierbefreiung und Soziale Revolution* (2005) oder *Beasts of Burden: Capitalism – Animals – Communism* (1999).²⁷

2.3.4 Forschungsstand

Bereits 1931 wandte sich Theodor Geiger gegen eine Soziologie, die eine „neue Scheidewand zwischen den Welten des Menschen und des Tieres [...] kaum niedriger als die seinerzeit von christlicher Theologie getürmte“ (vgl. Geiger 1931: 283)

²⁶ In Anspielung auf diese Zusammenhänge und auf Martin Luther King's Sarginschrift „Free at last! Free at last! Thank God Almighty, we are free at last!“ aus seiner Rede „I have a dream“ verkauft das Kollektiv *roots of compassion*, das sich mit der Unterwerfung und Unterdrückung von Tieren, Menschen und Natur beschäftigt, in ihrem Shop T-Shirts mit der Aufschrift „No one is free until all are free“ (vgl. www.rootsofcompassion.org; Stand: 03. 03. 2008).

²⁷ Einen direkten Bezug auf die Frankfurter Schule und das Tierrechts-Thema nimmt der von der Tierrechtes-Aktion-Nord herausgegebene Text „*Dem blutigen Zweck der Herrschaft ist die Kreatur nur Material.*“ *Die Frankfurter Schule und ihre Kritik der Naturbeherrschung unter besonderer Berücksichtigung des Mensch-Tier-Verhältnisses* (2005).

errichten wolle. Stattdessen plädierte er für eine Verknüpfung von Biologie und Soziologie.

In seinem Artikel *Das Tier als geselliges Subjekt* diskutierte er, ob der Mensch eine interspezifische Beziehung zu Angehörigen einer anderen Art herstellen könne. Als Bedingungen für eine soziale Beziehung nennt Geiger die ‚Subjektqualität‘. Ein Subjekt definiert er dabei als „Lebewesen, sofern es Sitz und Träger eigenen Inneseins ist, Erlebnisse als die seinen hat, d.h. Vorgänge auf sich bezieht“ (Geiger 1931: 285). Weitere Bedingung ist die Kenntnis der Subjektivität beider Seiten. In Anlehnung an Bühler benutzt Geiger den Begriff der ‚Du-Evidenz‘, um die Kontaktbereitschaft von artgleichen Individuen untereinander zu beschreiben. Entscheidend war für ihn, dass die Partner sich gegenseitig als ‚Du‘ anerkennen. Domestikation, Ausbeutung und Vermenschlichung des Tieres seien Zeichen mangelnder ‚Du-Evidenz‘, weil der Mensch den ganz eigenen Charakter des Tieres nicht anerkenne, indem er versuche, das Tier aus dem Menschen heraus zu erklären.²⁸ Wo die Grenze der sozialen Beziehung liege, könne nicht allgemein festgelegt werden:

Daß²⁹ Mensch und Maikäfer niemals in sozialen Beziehungen stehen, dürfte sicher sein; ob aber dem Menschen A nur noch die Katze als *Du* evident ist, dem Menschen B aber vielleicht sogar noch das Meerschweinchen, ist eine nur von Fall zu Fall zu beantwortende Frage. (Geiger 1931: 301)

Bis heute beschäftigen sich wenige Wissenschaftler mit der Beziehung von Mensch und Tier. Wiedenmann führt dies unter anderem auf Max Weber zurück, der in *Wirtschaft und Gesellschaft* das Verhältnis von Mensch und Tier bewusst ausklammern wollte. Wiedenmann schreibt diesbezüglich:

Diese „klassische“ Position einer sinnverstehenden Soziologie sieht sich heute mit Einwänden konfrontiert, die die von Weber empfohlene Zurückhaltung als eher obsolet erscheinen lassen. So sind von Seiten der vergleichenden Verhaltensforschung in den letzten Jahrzehnten Instrumentarien entwickelt worden, die es erlauben, tierliches Bewusstsein und den sozusagen „tierlich gemeinten“ Verhaltenssinn weitaus adäquater

²⁸ In Bezug auf Tiere sprechen mittlerweile einige Autoren von einer ‚Du-Evidenz‘ als „subjektive Gewissheit, es handele sich bei einer solchen Beziehung um Partnerschaft“ (Greiffenhagen 1991: 26), das Tier wird als „Genosse gesehen, dem personale Fähigkeiten zugeschrieben werden“ (Greiffenhagen 1991: 26). Das ‚Du‘ im Tier hat zwei Seiten: es ist sowohl ein Zeichen emotionaler Nähe, als auch eine Abgrenzung zum Fremden.

²⁹ Wenn in Zitaten der Buchstabe „ß“ nach der alten deutschen Rechtschreibung benutzt wird, wird das in dieser Arbeit nicht mit dem Verweis [sic!] kommentiert.

zu erfassen – ohne damit gleich einer irreführenden Vermenschlichung aufsitzen zu müssen. (Wiedenmann 1998: 356)

Auch der Soziologe Gotthard Martin Teutsch plädierte in *Soziologie und Ethik der Lebewesen* (1975) für eine Soziologie der Beziehungen von Lebewesen untereinander. Die wenigen Soziologen, die sich mittlerweile mit Tieren beschäftigen, decken jedoch ein breites Spektrum an Themen ab.

2002 argumentiert die Feministin Carol Adams in ihrem Buch *Zum Verzehr bestimmt. Eine feministisch –vegetarische Theorie* ähnlich wie Nelson. Wenn Fleisch ein Symbol männlicher Herrschaft sei, dann verkünde die Anwesenheit von Fleisch die Entmachtung von Frauen:

Das Essen von Tieren fungiert als Spiegel und Verkörperung patriarchaler Werte. [...] Wie können wir die patriarchale Macht stürzen, während wir ihr Symbol essen? Autonomes, antipatriarchalisches Sein ist zweifellos vegetarisch. Um die patriarchale Konsumtion zu destabilisieren, müssen wir die patriarchalen Fleischmahlzeiten unterbrechen. (Adams 2002: 227)

Über die Unterdrückung der Frau im Vergleich zur Unterdrückung vom Tier schrieb auch Lynda Birke in *Feminism, Animals and Science – The Naming of the Shrew* (1994). Karen Warren schrieb über *Ecofeminism* (1993) und Carol Adams schrieb gemeinsam mit Josphine Donovan über *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics* (2007).

Ein weiterer Bereich der Forschung sind theoretische Ansätze, wie die bereits viel zitierte Untersuchung *Die Problematik der Mensch-Tier-Beziehung in der Soziologie: Weber, Marx und die Frankfurter Schule* (2000) von Birgit Mütterich. Rainer Wiedenmann hat sich in diversen wissenschaftlichen Publikationen mit dem Thema Menschen und Tiere beschäftigt, unter anderem in *Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen* (1998), *Die Tiere der Gesellschaft. Studien zur Soziologie der Mensch-Tier-Beziehungen* (2002) und *Tiere, Moral und Gesellschaft* (2008). Mit dem Zusammenhang von Tieren, Kultur und Gesellschaft beschäftigten sich auch Arluke und Sanders in *Regarding Animals* (1996). Sozialwissenschaftliche qualitative und quantitative Untersuchungen gibt es über *Vegane Lebensstile* (2006) von Angela Grube sowie über den Zusammenhang von Veganismus und Jugendkulturen von Thomas Schwarz mit der Publikation *Veganismus und das Recht der Tiere* (2005).

Auch wenn es verschiedene Ansätze gibt, die Beziehung von Mensch und Tier in der Soziologie zu behandeln, ist diese Thematisierung nach wie vor ein Nischenthema, das eher belächelt wird und zu dem es quasi keine Lehrveranstaltungen gibt.

2.4 Der Stand der Dinge

Seit Darwins Evolutionstheorie hat die Biologie das Differenzdenken der Menschen überwunden, indem sie die Verwandtschaft von Mensch und Tier bewiesen hat. Doch der positive Einfluss auf den Umgang mit Tieren blieb aus: Parallel zu diesen Erkenntnissen entwickelte sich die industrialisierte Tierhaltung. In Hinblick auf die Entwicklung im Verhältnis von Mensch und Tier überwogen offenbar kulturelle Faktoren gegenüber den Erkenntnissen der Naturwissenschaften. Die Verhaltensforschung relativiert die Unterschiede zwischen Mensch und Tier zunehmend und hebt die Grenzen teilweise sogar ganz auf. Münch resümiert:

Die alten Charakterisierungen, die mit der Betonung einzigartiger Fähigkeiten die Exklusivität der menschlichen Existenz herausgestrichen haben – der Mensch sei im Unterschied zum Tier ein politisches, vernünftiges, sprechendes, empfindsames, lachendes, werkzeugmachendes, religiöses, kochendes oder Privatbesitz akkumulierendes Tier – sind in ihrer naiven Anthropozentrik zu undifferenziert, als dass sie wissenschaftlichen Ansprüchen genügen könnten. Niemand vermag heute - angesichts der spektakulären Ergebnisse der vergleichenden Verhaltensforschung - die Grenzen zwischen Mensch und Tier noch so eindeutig zu bestimmen, wie das menschliche Überheblichkeit Jahrhunderte lang getan hat. (Münch 1998a: 11f.)

Ein Großteil der Menschheit ist auch heute noch der Meinung, eine übergeordnete Stellung in der Natur zu besitzen. Für Drewermann bilden diese beiden eigentlich unvereinbaren Weltanschauungen eine „sprengstoffartige Mischung“:

Die Entdeckung der objektiven Ohnmacht und Nebensächlichkeit des Menschen in der Natur und die Überzeugung von der subjektiven Sonderrolle des Menschen verbinden sich nach Art von Mittel und Ziel; indem die Naturwissenschaft den Menschen objektiv entthront, wird sie gleichwohl von dem subjektiven Herrschaftsanspruch eines säkularisierten Christentums in ein Machtinstrument verwandelt, mit dessen Hilfe man den verlorenen Vorrang in der Natur wiederherstellen, ja überhaupt erst wirklich einnehmen kann. (Drewermann 1981: 79f.)

Diese Ambivalenz ist offenbar vielen Menschen nicht bewusst: Sie halten sich für ausgesprochen tierfreundlich – schließlich haben sie Haustiere. Der ‚Haustierboom‘ hat durch die Individuation und den Zerfall der traditionellen Familie stark zugenommen. Menschen ersetzen die fehlenden Angehörigen gerne durch Tiere, „weil das Tier einen verlässlicheren emotionalen Halt zu bieten scheint als ein Mensch“ (Duve/Völker 1997: 4). Der nicht artgerechte Umgang mit Tieren wird in der Öffentlichkeit mit vermeintlicher Liebe zum Tier gerechtfertigt. Der Journalist Gerhard Staguhn beschreibt in seinem Buch *Tierliebe. Eine einseitige Beziehung*, dass Tierliebe eine Fiktion sei, allein dadurch, dass die Tiere unfreiwillig bei den Menschen wohnen. Staguhn schreibt:

Was man gemeinhin unter „Tierliebe“ versteht, ist von einem schamlosen Umgang mit der Kreatur geprägt: ein zum Teil brutales, egoistisches Aneignen, Gefangenhalten, Unterwerfen und Ausnützen von Tieren, und sei es nur zu dem Zweck, sich über den beschämenden Zustand der Menschheit – und seiner selbst – hinwegzutrusten. [...] Das Wort suggeriert, dass das Halten – also Festhalten – eines Tieres etwas mit Liebe zu tun hat, mehr noch: dass das (fest-) gehaltene Tier auch den Menschen liebt. Denn insgeheim weiß jeder Liebende, dass Liebe ohne Gegenliebe ein Unglück ist, und so wird den gehaltenen Tieren eine Gegenliebe unterstellt. (Staguhn 1996: 13)

Körner sieht in der Tierliebe „ein Symptom für Mangelerscheinungen, für das Maß an unerfüllter menschlicher Befriedigung in unserer Zeit“ (Körner 1996: 144). Die Psychologin Hanna Rheinz beschreibt, dass viele Tiere dennoch nur kurz einen Reiz für den Menschen darstellen, sodass das Leid der Tiere durch die Haustierhaltung weiter wächst:

Die Dunkelziffer der Tiere, die unbeklagt und unbeweint stumm sterben, ohne je von einem Tierarzt gesehen zu werden, dürfte in die Hunderttausende gehen – ganz zu schweigen von den Millionen von Nutztieren in den Massenzuchtanlagen. (Rheinz 1994: 25f.).

Tierliebe und Tierquälerei gehen genauso ineinander über, wie Verdinglichung und Anthropomorphisierung: Hundekleidung dient beispielsweise dem Zweck der Vermenschlichung, wird aber als ‚Zubehör‘ deklariert, sodass der Hund objektiviert wird. Ausdruck echter Tierliebe wären hingegen Mitleid, Zurückhaltung, Distanziertheit und Respekt. Staguhn plädiert für ein Umdenken:

Die Tiere sind nicht das, wofür sie gehalten werden, sie sind keine Anhängsel des Menschen, kein lebendiger Füllstoff für innere Leere, keine Zierde und Dekoration für menschliche Behausungen, kein Spielzeug für Kinder. Tiere sind keine Objekte für uns, sondern Subjekte für sich. (Staguhn 1996: 265f.)

Der Status von Tieren ist nicht länger nur eine emotionale Frage, sondern auch ein politisches Thema. Nicht Intelligenz, sondern die gemeinsame Leidensfähigkeit von Mensch und Tier sollte die Basis sein, auf der sich der Mensch dem Tier wieder annähern kann. Die Umwelt sollte zur Mitwelt werden und das Tier konkret als Verwandter anerkannt werden. 2002 wurde in Deutschland der Tierschutz zum Staatsziel erklärt (vgl. Sailer 2006: 275). Die Verfassung selbst verlangt somit „einen Epochenwechsel im Verhältnis von Mensch und Tier. [...] Ein Stück Pathozentrik hielt Einzug und veränderte die Koordinaten des anthropozentrischen Systems der Verfassung“ (Sailer 2006: 275). Auch für andere Rechtsbereiche hat diese Novellierung weitreichende Folgen. Zum Beispiel muss sich das Jagdrecht nun an diese Erklärung anpassen, womit die Aufgabe von alten Traditionen verbunden ist. Der Jurist Christian Sailer schreibt:

Dies ist stets unvermeidbar, wenn kulturelle Wenden bevorstehen: So war es bei der Befreiung der Sklaven und der Gleichstellung der Schwarzen, bei der Aufhebung der Leibeigenschaft, bei der Gleichberechtigung der Geschlechter, und so ist es nunmehr bei der Anerkennung der Würde und des Schutzes nichtmenschlicher Lebewesen. Was heute noch unvorstellbar ist, wird morgen selbstverständlich sein. (Sailer 2006: 276)

Auch wenn es in den aktuellen Debatten um Tierrechte bereits um die Möglichkeiten einer praktischen Umsetzung geht: Die Differenz zwischen der theoretischen philosophischen Forderung der Tierrechte zu dem tatsächlichen Umgang mit dem Tier ist sowohl in der offensichtlichen Ausbeutung des Tieres in der Massentierhaltung, in Tierversuchslaboren und in Zirkussen, als auch in vielen Fällen der Heimtierhaltung offensichtlich.

Bisher ist der Mensch noch weit davon entfernt, sich von seinem selbst erbauten Sockel wieder auf die Erde zu begeben und seine Herrschaft über das Tier aufzugeben. Und es ist nicht sicher, ob Mensch und Tier jemals gleichberechtigt nebeneinander leben werden. Ein Großteil der Menschen übernimmt unhinterfragt die Ambivalenz in Bezug auf Tiere, die ihnen vorgelebt wird. Auf diesen Missstand aufmerksam zu machen, und die Gesellschaft für das Thema „Tier“ zu sensibilisieren ist

daher ein wichtiger Schritt. Tiere als eigenständige Lebewesen mit eigenen Gefühlen und Bedürfnissen anzuerkennen, vor allem aber mit dem Bedürfnis, zu leben, stellt einen der wichtigsten Punkte der Sensibilisierung dar.

Die Darlegung der philosophischen und soziologischen Hintergründe zur ‚Frage nach dem Tier‘ hat gezeigt, dass es sich dabei um ein brisantes Thema handelt, das jedoch in der Soziologie weitgehend vernachlässigt wird. Die Tragweite des Themas untermauert die Relevanz der vorliegenden Untersuchung. Im folgenden Kapitel sollen der Film und im Speziellen der Animationsfilm als Forschungsgegenstand eingeführt werden.

3. Der Film als Forschungsgegenstand

Der Zusammenhang von Medien und Sozialisation

ist unbestreitbar und unbestritten.

(Schorb 2003: 75)

In diesem Kapitel wird der Film als Forschungsgegenstand vorgestellt. Zunächst erfolgt ein Überblick über die soziologische Filmtheorie, danach wird der Untersuchungsgegenstand Animationsfilm genauer untersucht. Dies erfolgt über die Darstellung der Geschichte des Animationsfilms sowie einen Überblick über verschiedene Definitionen des Begriffes ‚Animation‘ und die Beleuchtung des Forschungsstandes.

3.1 Soziologische Filmtheorie

Die Medienwirkungsforschung ging in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts davon aus, dass Medien eine weitreichende Wirkung auf die Rezipienten haben. Heinz Bonfadelli beschreibt die damaligen Annahmen:

Medien und ihre Propagandabotschaften wurden als allmächtig betrachtet, weil sie vom isolierten und wehrlosen Publikum gleich aufgenommen werden und zu uniformen Reaktionen führen. [...] Die Prämisse von den sofortigen und direkten Medieneffekten wurde mit Begriffen wie „magic bullet“ [...] beschrieben. (Bonfadelli 2004: 14)

Im Zuge der Verbreitung des Fernsehens wurde in den 1950er und 1960er Jahren die Wirkungstheorie populär, dass Medien kaum Einfluss auf ihre Rezipienten haben. Das jeweilige Publikum würde nur solche Filme wählen, die sie in ihren bereits vorhandenen Meinungen bestätige. In den 1970er Jahren wurden vermehrt Medieneffekte erforscht. Unter anderem wird seitdem kognitiven Wirkungsprozessen eine starke Bedeutung beigemessen (vgl. Bonfadelli 2004: 15). Außerdem wurde erörtert, woher die im Film vermittelten Werte stammen. Jarvie nannte als Antwort den Pluralismus, da an der Entstehung von Filmen viele Menschen beteiligt sind und die Mitarbeiter der Filmindustrie aus vielen sozialen Schichten kommen (vgl. Jarvie 1971:

213ff.). Wenn auch der Produzent das letzte Wort hat, können Wertvorstellungen von allen Seiten eingebracht werden: von den Produzenten, Regisseuren, Drehbuchautoren und – den Zeichentrickfilm betreffend – natürlich auch von Zeichnern und Animatoren. Der Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer sieht den Kollektivcharakter der Filmproduktion als Begründung dafür, dass der Film die Mentalität einer Gesellschaft besonders gut wiedergeben kann. Da die Filme sich an eine anonyme Menge richten, folgert Kracauer, dass populäre Filme herrschende Massenbedürfnisse befriedigen. Er schreibt:

Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabungen des Filmmaterials auszuschließen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten zu eigen sind. (Kracauer 1971: 160)

Heute geht die soziologische Forschung davon aus, dass Rezipienten Filminhalte nicht einfach konsumieren und unhinterfragt annehmen. Vielmehr sind Rezeptionsprozesse als soziales Handeln zu verstehen (vgl. Schorb 2003: 77). Dagmar Hoffmann beschreibt die Rezeption von Medien als „in der Regel aktives, sinnorientiertes soziales Handeln [...] mit dem Menschen Bedürfnisse befriedigen (wollen) und von dem sie auch Problemlösungsansätze erwarten“ (Hoffmann 2007: 20).

Kirche, Politik und Wissenschaft waren lange alleinige Ansprechpartner für die Sinn- suchة, Wert- und Handlungsorientierung, doch in der Risikogesellschaft³⁰ sucht das Individuum auch an anderen Stellen Antworten. Jo Reichertz beschreibt:

Die traditionellen Konkurrenten auf dem Markt der Sinnstiftung (Priester, Wissenschaftler/Intellektuelle, Pädagogen, Politiker, Therapeuten) konnten bislang die durch die Modernisierungsprozesse entstandene Sinnstiftungslücke nicht [...] schließen und haben auch deshalb weiter an Überzeugungskraft verloren. [...] Eine gute Zeit für neue Propheten einer neuen Ordnung und eines neuen Sinns: unter ihnen auch die Medien. (Reichertz 2007: 162)

Die Globalisierung und das starke Bevölkerungswachstum haben zu einer Pluralisierung von Werten in der postmodernen Gesellschaft beigetragen: Durch die Individualisierungsprozesse existieren immer mehr Werte, sodass sich auch das Spek-

³⁰ Ulrich Beck prägte diesen Begriff mit seinem gleichnamigen Werk *Risikogesellschaft* (2007).

trum der von den Medien angebotenen Wertvorstellungen erweitert hat (vgl. Reichertz 2007: 164). Über das Fernsehen schreibt Reichertz:

Unstrittig ist [...], dass das Fernsehen viele Formen, Praktiken und Inhalte an Millionen von Zuschauern versendet. Zudem ist unstrittig (ob ausgesprochen oder nicht), dass das Fernsehen heute in viel größerem Maße als das Buch und in kaum einzuschätzender Weise von Zuschauern dazu genutzt wird, Wissen von Welt zu erwerben (auch wenn es bei weitem nicht die einzige Wissensquelle ist). (Reichertz 2007: 155).

Der Film als Bestandteil der Alltagskultur übernimmt die Funktion eines „Orientierungssenders“ (Prokop 1971b: 235), dessen Merkmale eine starke Suggestivkraft des Films sowie eine hohe Rezeptivität des Publikums sind. Der Filmwissenschaftler Dieter Prokop schreibt:

[Der Film] sendet bestimmte sprachliche oder ästhetisch-formale Symbole aus, die innerhalb des Sozialsystems und des psychischen Systems des Zuschauers bestimmte Wirkungen ausüben (integrative, desintegrative, umstrukturierende Wirkungen). (Prokop 1971b: 234)

Der Rezeptionsprozess ist dabei ein dynamischer Vorgang, wie der Soziologe Rainer Winter ausführt:

[...] die Aneignung von Medien ist ein ständiger Prozeß des Bemühens um Verstehen und der Interpretation, der aus etwas Vorgegebenem und Fremden etwas Eigenes zu machen versucht. In unterschiedlichem Maße sind die Zuschauer dabei produktiv und kreativ. (Winter 1995: 222)

Die Ermittlung von Wirkungen, die Medien auf Menschen haben, ist mit zahlreichen Schwierigkeiten verbunden. Zu diesen gehört die Flüchtigkeit vieler Wirkeffekte. Eine Fülle von Faktoren beeinflusst das individuelle Rezeptionsresultat. So kann ein Film zu unterschiedlichen Zeitpunkten differierende Bedeutungen für den Rezipienten entfalten. Dieses Phänomen wird in der Medientheorie mit dem „Erwartungshorizont“ (Nünning 2004: 46) der Zuschauer begründet. Dieser wird sowohl von kulturellen Gegebenheiten als auch individuellen Voraussetzungen der Rezipienten beeinflusst.³¹

In Hinblick auf die soziale Wirkung und die Entstehung von Symbolen gibt es drei vorherrschende Theorien: Die Spiegeltheorie, die Manipulationstheorie und die

³¹ Eine genauere Beschäftigung mit Rezeptionstheorien findet sich unter anderem in *Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung* (2008) von Michael Jäckel, *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess* (1995) von Rainer Winter und den Film aus soziologischer Sicht betrachtet *Film in Society* (1980) von Arthur Asa Berger.

Integrationstheorie. Die Spiegeltheorie besagt, dass der Film das kollektive Unbewusste, kollektive Träume sowie die vorherrschenden Normen und Werte der den Zuschauer umgebenden Gesellschaft spiegelt. Die manipulative Kraft des Films, der als Moralinstanz eine Art gesellschaftliche Zensur ausruft, ist Kern der Manipulationstheorie. Die Massenkommunikationsforschung hat jedoch gezeigt, dass ein Zuschauer nur dann die Wertvorstellungen eines Films aufnimmt, wenn diese innerhalb seiner Bezugsgruppen angesehen und nicht gegenläufig zu den Normen der Gruppe sind. Die Integrationstheorie besagt, dass der Film ein Wegbereiter der Modernität ist, indem er Orientierungen aussendet und somit als Freizeiterholung vor allem eine integrative Funktion hat (vgl. Prokop 1971b: 234f.).

Film und Fernsehen vermitteln Werte und Bewertungen, Moralvorstellungen und Wissen. Sie helfen bei der Sinnsuche und gelten somit als „ethische Vermittlungsinstanz“ (Kottlorz 1993: 175). Kaum ein Film lässt sich nicht in Bezug zur sozialen Realität setzen, sodass jeder Film Gesellschaftskritik beinhaltet. Stellt ein Film eine soziale Ordnung idealisiert dar, so kritisiert er somit andere politische Systeme (vgl. Lesch/Martig/Valentin 2005: 7ff.). Jeder Film hat daher eine sozialpolitische Dimension, die vom Rezipienten erkannt und gedeutet werden muss.

Gesellschaftskritische oder moralisierende Inhalte präsentieren Medien allerdings nicht autonom, sondern „sie sind selbst Spiegel gesellschaftlicher Wissensbestände, Normen und Werte“³² (Schorb 2003: 77). Reichertz schreibt über die Grenzen der Wertaneignung durch die Medien:

Das Fernsehen vermag es nicht, Menschen zu bestimmten Verhaltensweisen zu verführen. Fernsehen kann auch nicht nötigen, noch nicht einmal nahe legen. Fernsehen bietet an. Mehr nicht. Nach dem Angebot kommen die Nachfrage und die Aneignung. Das Medium Fernsehen und auch die von ihm versendeten Inhalte werden von Menschen aktiv angeeignet, d. h. sie werden von den Nutzern vor dem Hintergrund der

³² Die soziologische Forschung differenziert *Werte* und *Normen*: *Werte* geben einen allgemeinen Orientierungsrahmen, *Normen* sind die konkrete Ausgestaltung der Werte (vgl. Abels 2001: 16), bzw. „Verhaltensregeln, die zur Verwirklichung der Werte dienen“ (Claessens 1972: 35). Werte werden sozial erarbeitet und sozial verbürgt. In Zeiten der Instabilität gibt es verschiedene Institutionen, die verschiedene Werte propagieren. „Werte sagen dem einzelnen, was die für ihn relevante Gruppe von ihm erwartet, von ihm erhofft, was sie von ihm fürchtet und was sie auf gar keinen Fall akzeptieren wird“ (Reichertz 2004: 56). Normen und Werte sind feste Bestandteile der Kultur einer Gesellschaft. Sie sind somit kulturspezifischen und ständigen Veränderungen unterworfen, wie auch ihre Legitimationen und Trägergruppen (vgl. Reichertz 2004: 57).

jeweiligen angewandten Alltagspraxis gedeutet und mit Relevanz versehen. (Reichertz 2007: 164)

Die digitalen Medien werden als Sozialisationsinstanzen³³ akzeptiert. Der Medienpädagoge Ben Bachmair definiert: „Sozialisation ereignet sich [...] in der Handlungsbeziehung eines Menschen mit einem Medium oder einem Medien-Set innerhalb einer spezifischen kulturellen Figuration“ (Bachmair 2005: 97).

Dennoch beschäftigen sich sozialisationstheoretische Ansätze, wie *Subjektorientierte Sozialisationstheorie* (2005) von Dieter Greulen oder *Sozialisation. Skizze einer allgemeinen Theorie* (2006) von Matthias Grundmann, nur am Rande mit dem Potenzial der Medien. Im Mittelpunkt der Forschung steht die Interaktion von sozialen Individuen. Dabei wird die Sozialisationsrelevanz der Medien unterschätzt (vgl. Hoffmann 2007: 21). Hoffmann sieht für diese Vernachlässigung in der Soziologie zwei Gründe: Einerseits würden den Medien keine sozialisationsrelevanten Wirklichkeitserfahrungen zugesprochen, wobei unterstellt wird, dass der Mensch nur über soziale Realitäten und authentische Ereignisse reflexions- und lernfähig sei. Andererseits sei es ein Problem, dass die Medien dem Rezipienten kein Feedback geben und nicht mit ihm in Interaktion treten, und in diesem Sinne das Individuum nicht sozialisieren, wie Hoffmann ausführt:

Im Sinne der Rollentheorie (symbolischer Interaktionismus) wird erwartet, dass Medien ein positives oder negatives Feedback geben müssten, damit Rollenidentifikation, Verhaltensadaptionen und Wertinternalisierungen erfolgen können. (Hoffmann 2007: 16)

Eine aktive Beziehung zwischen Medium und Zuschauer besteht nicht – Hoffmann wirft jedoch ein, dass ein Medium dennoch offensiv und direkt auf ein Individuum einwirken kann, und sein Verhalten „konditioniert, bewertet, unterstützt oder auch verurteilt“ (Hoffmann 2007: 16). Der Soziologe Stuart Hall beschreibt in seinem Massenkommunikationsmodell *Kodieren/Dekodieren* (1999) die beiden Begriffe als jeweilige Aktion: *Kodieren* findet bei der Medienerstellung statt, *Dekodieren* wird von den Mediennutzern betrieben, indem sie den Medien die für sie relevanten Inhalte entnehmen. Obwohl Bonfadelli bereits 1981 in *Die Sozialisationsperspektive in der Massenkommunikationsforschung* eine Mediensozialisationstheorie forderte,

³³ Sozialisation ist nach Parsons die Internalisierung kultureller Werte und das Erlernen der Rollen, die in einer bestimmten Gesellschaft gelten. Sozialisation ist somit ein Prozess der Enkulturation (vgl. Parsons 1951: 208).

hat sich bis heute keine umfassende Theorie durchgesetzt, die Position der Medien als Sozialisationsinstanz im Vergleich zu anderen Institutionen bewertet und die genauen Funktionen der Medien durchleuchtet³⁴ (vgl. Hoffmann 2004: 3327).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Film Werte der Gesellschaft widerspiegelt und gleichzeitig den Zuschauer prägt. Das Individuum entscheidet allerdings selbstständig, welche Sendungen und Filme es sehen will. Sein Erwartungshorizont bestimmt das individuelle Rezeptionsergebnis und damit, welche Wertvorstellungen und Handlungsentwürfe es von der Filmvorlage annimmt, hinterfragt oder ablehnt. Die vermittelten Werte vergleicht der Rezipient mit denen seines sozialen Umfeldes: Bestehende Werte werden gegebenenfalls bestärkt oder geformt. Werte, die seinem Umfeld nicht entsprechen, werden in der Regel verworfen.

Für die Fragestellung dieser Arbeit sind diese Erkenntnisse relevant, weil Filme auch Werte und Vorstellungen in Bezug auf die Beziehung von Mensch und Tier spiegeln und Rezipienten somit prägen können. Die kritische oder unkritische Behandlung des Themas in einem Film kann den Zuschauer demnach in seinem Denken und Handeln lenken oder ihm Orientierungspunkte liefern.

3.2 Der Animationsfilm als Forschungsgegenstand

Da in dieser Arbeit ausschließlich Animationsfilme untersucht werden, soll im Folgenden der Animationsfilm als Forschungsgegenstand eingeführt werden. Ein Blick in seine Geschichte soll die Entwicklung zeigen, die der Zeichentrickfilm vom kurzen Comicstrip als Vorfilm eines Realfilmes im Kino über den Zeichentrickfilm in Spielfilmlänge bis hin zum computergenerierten Animationsfilm gemacht hat. Ein Überblick über Definitionen des ‚Animationsfilms‘ und über den Forschungsstand wird die Einführung in den Untersuchungsgegenstand vertiefen.

³⁴ Die Betonung liegt hier auf „umfassend“, denn für einzelne Medien gibt es anerkannte Theorien, zum Beispiel zur Lesesozialisation, wie die Publikation in *Lesesozialisation in der Mediengesellschaft. Ein Forschungsüberblick* (2004) von Norbert Groeben und Bettina Hurrelmann.

3.2.1 Die Geschichte des Zeichentrickfilms

Die Geschichte des bewegten Bildes wollen einige Historiker bereits auf 30.000 vor Christus datieren, denn so alt ist die Zeichnung eines Wildebers, die auf nordspanischen Höhlenwänden gefunden wurde: Ein Eber wurde mit acht Beinen gezeichnet, um seinen Lauf anzudeuten (vgl. Giesen 2003: 7). Andere Wissenschaftler räumen zwar ein, dass das Bedürfnis, Bewegungen darzustellen, sehr alt ist, halten die Höhengemälde als Ursprung der Animation jedoch für „etwas unange-messen“ (Basgier 2007a: 26). Der Filmwissenschaftler Thomas Basgier wendet ein: „Dennoch liegt der geschichtliche Ausgangspunkt jener filmischen Kunst der Belebung respektive Beseelung des Unbelebten weit vor der eigentlichen Erfindung des Kinos“ (Basgier 2007a: 26), nämlich in der Entdeckung der Trägheit der Netz-haut. Bereits 1824 machte der Physiologe Peter Mark Roget diese dafür verant-wortlich, dass „nicht mehr die singulären statischen Bilder wahrgenommen werden, sondern der Eindruck eines kontinuierlichen dynamischen Bewegungsablaufs ent-steht“ (Basgier 2007a: 26). Er nannte dieses Phänomen den ‚Stroboskopischen Effekt‘.³⁵

Im 19. Jahrhundert gab es eine Reihe von optischen Spielzeugen: 1826 kreierte John Ayrton Paris das erste sogenannte *Thaumatrope*³⁶, das Bewegung durch bezeichnete Bilder suggerierte. Eine Scheibe mit je einem Bild auf der Vor- und Rückseite, z.B. einem Vogel und einem Käfig, wird mittig zwischen zwei Fäden befestigt, zwischen zwei Finger gespannt und zum Rotieren gebracht. Dabei entsteht die Illusion eines einzigen Bildes: Bei dem genannten Beispiel sieht man einen Vogel im Käfig (vgl. Beckerman 2003: 5; Gehr 1997b: 4). Ihm folgten das Phenakistiskop³⁷, das Stroboskop und die so genannte Wundertrommel (vgl. Basgier 2007a: 27; Beckerman 2003: 6; Giesen 2003: 8). Werner Faulstich erklärt ihre Funktionsweise:

Dreht man eine Scheibe, auf der am Rand in einer Reihe Bilder in fortlaufenden Handlungsphasen aufgemalt sind, immer schneller, so erscheint die Abfolge von Einzelbildern bzw. Teilhandlungen auf einmal als kontinuierliche Bewegung. Auch das bekannte „Taschenkino“ funktioniert nach diesem Prinzip. (Faulstich 2005: 16)

³⁵ Ähnliche Erkenntnisse hatte Joseph Antoine Ferdinand Plateau im Jahre 1836 (vgl. Giesen 2007: 8).

³⁶ Übersetzt werden kann das griechische *Thauma* mit *Wunder*, und *Trope*, mit *Wendung*: somit war das Thaumatrope eine Art *Wunderwendung*.

³⁷ Das Wort lässt sich ableiten vom griechischen *phenakizein* - *durch falsche Vorspiegelungen täuschen* und *skopeō* – *sehen*.

Auf den Jahrmärkten verzauberten sogenannte Schattenspieler die Besucher, indem sie mit Hilfe von Zauberlampen³⁸ Figuren aus Licht und Schatten auf die Leinwände projizierten, die durch die Illusion der Bewegung eine Geschichte erzählten (vgl. Ade 1998: 11; Giesen 2003: 8f.; Solomon 1989: 9f.).

Die Bevölkerung nahm die neuen optischen Spielzeuge dankbar an, denn im 19. Jahrhundert wuchs durch den raschen Bevölkerungsanstieg, die Urbanisierung, die Aufhebung der Ständegesellschaft und die Industrialisierung der Bedarf an Zerstreuung und Ablenkung der Menschen.³⁹ Faulstich beschreibt die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen:

Nicht zuletzt technische Sensationen dienten als Kompensation einer entfremdeten Industriearbeit. Der einzelne Mensch wurde ohnmächtig und bedeutungslos und fremdbestimmt wie nie zuvor – woraus eine enorme Sehnsucht nach der Verfügbarkeit von Welt erwuchs. (Faulstich 2005: 17)

Reynaud schuf mit Hilfe eines Lampaskops eine unbewegliche Szenerie, auf die eine Zauberlampe Bewegungsabläufe warf. Das war revolutionär: Bewegte Bilder auf starrem Hintergrund hatte es zuvor nicht gegeben. Zunächst arbeitete er mit bunten Bildern auf Glasfolie, dann mit Bändern aus Gelatinefolie, die er mit Bildern perforierte und auf Spulen wickelte. 1888 präsentierte er Freunden den „Film“ *Un bon bock (Ein gutes Bier)*. Basgier schwärmt, der Augenblick der Filmvorführung sei magisch gewesen: „die Kreation einer Kinosituation ohne Kinotechnik, die Auf-führung eines Animationsfilms, bevor es den Film als selbstständiges Medium gab“ (Basgier 2007a: 31).

In einem Wachsfigurenkabinett und Varieté in Paris zeigte Reynaud ab 1892 das optische Theater *Phantomimes Lumineuses* – eine Attraktion, die bis 1900 ganze 12800 Mal gezeigt wurde und eine halbe Million Besucher hatte. Das Museum kündigte 1900 den Vertrag mit dem Magier, da er keine fotografischen Aufnahmen benutzen wollte und sich gegen die seit 1873 hinzukommende serielle Fotografie wehrte. Nach dem Ende seiner Karriere vernichtete Reynaud einen Großteil seiner Filmstreifen in der Seine (vgl. Beckerman 2003: 7; Giesen 2003: 9; Hoffmann 1984: 16f.). Reynaud wird oft als ‚Vater der Animation‘ angesehen, Crafton weist jedoch

³⁸ Die auch als *laterna magica* bezeichnete Zauberlampe gilt als Vorläufer des heutigen Dia-Projektors.

³⁹ Das Interesse an Visualisierung und Anschaulichkeit wird auch in den Printmedien sichtbar, denn vom 19. Jahrhundert an gab es auch bebilderte Zeitschriften, sogenannte Illustrierte.

darauf hin, dass sein Patent wenig von den Zauberlampen abweicht und es keine Hinweise darauf gibt, dass er spätere Animatoren beeinflusste (vgl. Crafton 1982: 6ff.).

1895 fand der Amerikaner Alfred Clark heraus, dass durch das Anhalten der Kamera ein Bild manipuliert und somit Trickeffekte erzielt werden können. Durch dieses *Stop-Motion-Verfahren*⁴⁰ wurden Tricks und Special Effects möglich. George Méliès wandte diese Technik ab 1896 an und gilt daher als Begründer des fiktionalen Films. Er schuf bis 1913 über 400 fiktionale Filme. 1902 verfilmte Jules Verne *Le voyage dans La Lune* zu einem 14-minütigen Film.

1895 lernte auch der Realfilm laufen: Die Brüder Lumière zeigten mit ihrem Kinematografen, der Filme aufnehmen, kopieren und projizieren konnte, eine Serie von Momentaufnahmen im Pariser Grand Café. Im Gegensatz zu Méliès zeigten sie vor allem reale Szenen.

1899 wurde der erste Film auf einer Leinwand gezeigt, der als reiner Animationsfilm bezeichnet werden kann: *Matches: An Appeal* von Arthur Melbourne-Cooper war ein Spendenaufruf zur Unterstützung britischer Soldaten. In ihm wurden Streichhölzer gezeigt, die sich verformten (vgl. Backerman 2003: 14f.; Dietrich 2005: 13).

Da zunächst gezeichnete, künstliche Bilder zur Illusion von Bewegung verwendet wurden, und die Fotografie und das Festhalten der Realität erst später hinzukam, ist die Animation nicht nur der Ursprung der Filmgeschichte, sondern auch in den ersten Jahrzehnten identisch mit ihr gewesen (vgl. Basgier 2007a: 27). Basgier verweist auf den Regisseur Alexandre Alexeïeff, für den feststeht, dass der Realfilm eine spezielle Abart der Animation sei, und zwar eine billige und künstlerisch nicht wertvolle. Er bedauert regelrecht, dass der Animationsfilm seine Rolle als kleiner Bruder des Realfilms akzeptiert habe (vgl. Basgier 2007a: 27). Giesen schreibt über die Kinematografie:

So dauerte es zehn Jahre, bis die Kinematografie, ein Kind der Fotografie und der industriellen (sich mechanisch artikulierenden) Revolution, obwohl doch nichts anderes als Animation, Aneinanderreihung fotografisch erfasster Bildphasen, die Möglichkeit der künstlerisch gestalteten Einzelbildanimation und des Daumenkinos, gezeichneter Abblätterbücher, für sich beanspruchte. (Giesen 2003: 9)

⁴⁰ Wie bereits erwähnt, wird dieser Ausdruck im 3-D-Bereich verwendet, während man bei 2-D von *Frame-by-Frame* spricht.

Der Karikaturist James Stuart Blackton bewegte als erster Zeichnungen mit Hilfe einer Filmkamera. Sein erster Kurzfilm war 1900 *The Enchanted Drawing*, indem ein Gesicht verschiedene Mimiken macht. Die Frame-by-Frame-Technik wandte er konsequent in seinem Film *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) an, der daher als erster Zeichentrickfilm gilt (vgl. Solomon 1989: 13; Hoffmann 1984: 17). Sein Film *The Haunted Hotel* sorgte ein Jahr später für Aufsehen, weil in ihm gezeigt wurde, wie sich in einem leer stehenden Haus Gegenstände wie von Geisterhand bewegen. Eigentlich war dieser Film mit Legetricktechnik aber ein Remake des bereits 1905 erschienenen Films *El Hotel Eléctro* des Spaniers Segundo de Chomón.⁴¹ „Dessen Erstlingswerk *Choques de Trenes* (ebenfalls 1905) wird mittlerweile als der eigentliche Karrierestart animierter Modelle (hier Spielzeugeisenbahnen) auf Zelluloid“ anerkannt (Basgier 2007a: 36). Basgier stellt fest, dass viele Filmhistoriker diese Filme vernachlässigen, weil sie stattdessen einen 1908 veröffentlichten Film als „animierten Urknall“ (Basgier 2007a: 36) sehen: den zweiminütigen Film *Fantasmagorie* des französischen Karikaturisten Emile Cohl⁴², der mehr als zehn Jahre nach Reynaud erschien. In dem Film sitzt Cohl selbst an einem Tisch in einem Pariser Café und träumt Trickfilm-Geschichten vor sich hin, die in Form von weiß umrandeten Figuren vor schwarzem Hintergrund kunstvolle Luftsprünge vollführen, bis Cohl aus seinen Tagträumen gerissen wird (vgl. Hoffmann 1984: 17). Basgier schreibt über den Film:

Erstmals dämmert hier die Ahnung von einer signifikanten Eigenständigkeit der Animation herauf. Cohls Charaktere verweigern jeden Bezug zur äußeren Wirklichkeit, sie agieren autonom in einer grafischen Gegenwelt, die sich auf keinerlei Alltagsempirie mehr abstützt und in der physikalische Gesetzmäßigkeiten ihre Gültigkeit verloren haben. (Basgier 2007: 37)

Cohls Filme waren aus einer irrationalen Traumwelt erschaffen und dabei amüsant und komisch, was sie für das aufstrebende französische Kino, das eine breitere Masse ansprechen wollte, interessant machte. 1912 ging Cohl in die USA, kehrte aber bald wieder nach Paris zurück, zumal ab 1919 in den USA der Karikaturist Winsor McCay als Vater der Animation gesehen wurde. Daneben wurde Cohl wenig

⁴¹ Donald Crafton widmet dem *Haunted Hotel* ein ganzes Kapitel (vgl. Crafton 1982: 13ff.).

⁴² Der Name Cohl war ein Pseudonym, mit bürgerlichem Namen hieß er Courtet (vgl. Giesen 2003: 9; Basgier 2007a: 36).

wahrgenommen, zumal Cohl und McCay sehr unterschiedliche Zeichenstile hatten.⁴³ Cohl produzierte bis 1921 fast 250 Kurzfilme, starb jedoch weit entfernt von seinem frühen Ruhm (vgl. Basgier 2007a: 36ff.; Crafton 1982: 59ff, 87ff.).

Die Faszination, die damals vom bewegten Bild ausging, ist vor allem mit der gesellschaftlichen Situation der Zeit zu erklären: Durch die Erfindung von Autos und Flugzeugen schien der Bewegung keine Grenzen gesetzt – so auch nicht im Bild (vgl. Crafton 1982: 32).

Karikatur, Comic und Zeichentrick sind enge Verwandte. Der Zeichentrickfilm hat seinen Ursprung in der Comicstrip-Tradition der US-amerikanischen Zeitungen (vgl. Gehr 1997b: 4f.). Als die ersten Zeichentrickfilme im Vorprogramm der Kinos gezeigt wurden, war der Comicstrip, der wiederum seinen Ursprung in den Bilder geschichten des 19. Jahrhunderts hatte,⁴⁴ bereits eine etablierte Kunstform. Bereits in den 1880er Jahren waren Comicstrips ein fester Bestandteil in wöchentlichen Zeitschriften. Aufgrund ihrer Beliebtheit fanden sie schnell auch in die Tageszeitungen ihren Platz (vgl. Crafton 1982: 36).

Sowohl das Storyboard der Zeichentrickfilme, als auch die ruckhaften Bewegungsabläufe und die nur aus Umrissen bestehenden Figuren auf grauem Hintergrund waren den Comicstrips nachempfunden. Zudem wurden anfangs nur einzelne Körperteile wie Köpfe oder Hände animiert. Herbert Gehr erläutert:

Es fehlte das, was Disney später zur Perfektion entwickeln sollte: die Flüssigkeit des Bewegungsablaufs. Vor Disney war der Animationsfilm als gezeichneter Cartoon deswegen aber auch noch von hoher Eigenständigkeit, mit einem narrativen und gestischen Vokabular, das anderen filmischen Genres nicht zur Verfügung stand. Erst mit Disney kam die „Natürlichkeit“ - und mit ihr der Verlust an Phantastisch-Anarchischem.⁴⁵ (Gehr 1997b: 4f.)

Viele der frühen Animatoren waren zuvor Karikaturisten, wie zum Beispiel der in den USA hochgelobten McCay. Er baute ab 1911 kleine Filme seiner Comiceihe

⁴³ Cohl steht für Abstraktion, Stilisierung von Figuren und offene Fantasie (vgl. Hoffmann 1984: 17), während McCay den soliden bildlichen Realismus erschuf (vgl. Crafton 1982: 134f.). Der Einfluss von Cohls Stil wurde in späteren Jahren sichtbar, zum Beispiel in George Dunning's *The Apple* (1962) und Nedeljko Dragics *Idu Dani* (1969) (vgl. Hoffmann 1984: 17).

⁴⁴ Berühmte Vertreter waren der Schweizer Rodolphe Töpffer, der Deutsche Wilhelm Busch und der Franzose Nadar (Bürgerlicher Name Gaspard-Félix Tournachon) (vgl. Crafton 1982: 32).

⁴⁵ Gehr führt an, dass die Cartoonzeichner des Warner Bros. Studios diesen ursprünglichen Hang zum Absurden und Unmöglichen später wieder entdeckten und kultivierten (vgl. Gehr 1997b: 5).

*Little Nemo in Slumberland*⁴⁶ in Varietéauftritte ein. *Little Nemo* wurde von McCay und Blackton als Comicstrip realisiert. 1914 präsentierte McCay *Gerti the Dinosaur*, ein zwölfminütiges Werk, bei dem er auf einer Bühne stand und mit dem Dinosaurier auf der Leinwand sprach. „Gertie der Dinosaurier ist im wahrsten Sinne des Wortes prähistorisch“ (Chevalier 1968: 109), aber dennoch eine der frühesten Zeichentrickfiguren. McCay beeinflusste mit seinem Stil deutlich spätere Animatoren.

Ebenfalls im Jahr 1914 präsentierte Earl Heard das Cel-Verfahren⁴⁷, mit dem mehrere Bilder auf Zelluloid-Folie in Schichten übereinandergelegt werden. Mehrere Bewegungsphasen konnten so über eine Hintergrundfolie gezogen werden, was den Zeichentrickfilm revolutionierte (vgl. Dietrich 2005: 10).

Bis 1913 war Animation nur ein Nebenberuf, aber kurz vor dem ersten Weltkrieg begannen Studios, den Zeichentrickfilmen einen festeren Rahmen zu geben. Die ersten Studios wurden in New York gegründet.⁴⁸ Zum absoluten Publikumsliebling wurde zwischen 1919 und 1930 *Felix the Cat*, der laut Hoffmann als erster tierischer Serienheld durch anthropomorphes Verhalten auffiel (vgl. Hoffmann 1984: 18). Gehr schreibt über dessen Popularität:

Weniger die Gags der Cartoons machten seinen Erfolg aus als vielmehr seine mimische und gestische Ausdrucksfähigkeit sowie der kreative Gebrauch seines Schwanzes als multifunktionales Werkzeug vom Baseballschläger bis zum Angelhaken. (Gehr 1997b: 6)

Donald Crafton sieht *Felix the Cat* als den wichtigsten Cartoon der 1920er Jahre, der die irrationale Traumwelt, in der er lebt, akzeptiert und annimmt (vgl. Crafton 1982: 301; 342). In der Folge *Felix Revolts* (1924) wird er sogar zum politischen Aktivisten, der gegen die schlechte Behandlung von Katzen vorgeht. Wells führt aus:

Felix did not live in the ‚real world‘, and thus could operate outside its moral and ideological constraints. [...] Animation legitimised the social and political ambivalence of such narratives by simultaneously approximating some of the conditions of real

⁴⁶ Der kleine Nemo besucht in seinen Träumen das Schlummerland, das ihn mal erschreckt und mal verzaubert. Er erlebt Abenteuer mit verschiedenen Charakteren wie der Prinzessin des Schlummerlandes und ihrem Vater König Morpheus. Im letzten Bild des Comicstrips erwacht Nemo immer in seinem Bett.

⁴⁷ Abgeleitet von Zelluloid. Später wurde dieses leicht entflammbare Material durch Triacetat ersetzt.

⁴⁸ Einige wichtige Personen der Zeit waren die Produzenten und Regisseure John Randolph Bray, Raoul Barré, Max und Dave Fleischer, Paul Terry, Gregory La Cava, Earl Hurd, Bill Nolan, Harry S. Palmer, Pat Sullivan & Otto Messmer (vgl. Basgier 2007a: 39; Beckerman 2003: 20f.; Giesen 2003: 9).

existence whilst distancing itself from them by recourse to the unique aspects of its own vocabulary. (Wells 2007: 21)

Auch andere Studios nahmen felixähnliche Figuren auf: So gibt es in Paul Terrys *Aesop Fables* eine Katze namens Henry und in Disneys *Alice im Wunderland* eine ähnliche Katze namens Julius. Crafton macht *Micky Maus* und *Felix the Cat* dafür verantwortlich, dass eine regelrechte Invasion von Tieren den Zeichentrickfilm-Markt überschwemmte:

Unexploited species were pressed into service, as in Iwerks's „Flip the Frog“ [...]. Soon it would seem as though only the Fleischers' Popeye and Betty Boop were holding aloft the banner of Homo sapiens – and even Betty had begun life as a dog. (Crafton 1982: 297)

Marktführer bei den Studios wurde Walt Disney mit seinem 1923 gegründeten Zeichenfilmstudio in Los Angeles – somit war er einer der wenigen, die sich nicht in New York ansiedelten. Der Misch-Film-Serie *Alice in Cartoonland* (*Alice Comedies*) folgte eine Serie mit dem Kaninchen *Oswald*, durchsetzen konnte sich Disney aber erst mit *Micky Maus*- und den *Silly Symphony*-Filmen gegen 1930. Disneys Markenzeichen waren fortan die übertrieben runden und verweichelichten Körper, in den USA auch ‚Gummischlauch-Stil‘ oder ‚O- Stil‘ genannt (vgl. Chevalier 1963: 111). „Mit dem Ton gewannen die Zeichentrickfilme in Amerika ein anderes, schnelleres Tempo und zeigten sich damit sukzessive den Realfilm-Comedies überlegen“ (Giesen 2003: 9). Disney produzierte als erster in 3-strip-Technicolor. Als erster Zeichentrickfilm in Spielfilmlänge weltweit gilt jedoch kein Disney-Film, sondern der bereits 1917 veröffentlichte argentinische Film *El Apóstol* von Quirino Cristiani, eine politische Satire (vgl. Basgier 2007b: 57).

Das Genre Animationsfilm wurde im 20. Jahrhundert stark von Walt Disney geprägt und inspiriert. „Der Name Disney wurde gleichsam zum Synonym für Animationsfilm und damit zum Begriff einer Epoche“ (Hoffmann 1984: 18).

Waren Trickfilme vor Disney nur für kurze Gags gut gewesen, verfolgte er ab 1928 den Plan, Filme mit künstlerischem Anspruch zu machen, die sowohl optisch als auch inhaltlich die Gefühle der Zuschauer ansprechen sollten. Für diese neue Kunstform wurde Disney mit zahlreichen Ehrungen ausgezeichnet. Seine Studios⁴⁹

⁴⁹ Mit Walt Disney selbst und seinem Unternehmen setzen sich zahlreiche Publikationen auseinander, unter anderem *Disney ist jeden Tag ein Abenteuer* (1999) von Michael Eiser, *Von*

wurden als „erfolgreichste Kunstgenossenschaft aller Zeiten“ (vgl. Cartmill 1993: 203) beschrieben.

Auch wenn Disney oft als innovativer Erfinder gesehen wird, lagen seine Stärken vor allem im unternehmerischen Bereich: „Disney [...] hatte als Unternehmer und Produzent ein einzigartiges Gespür, wann die richtige Zeit für neue Ideen und Techniken gekommen war und was das Publikum auf der Leinwand sehen wollte“ (Friedrich/Henz 2007: 63f.). Und Beckerman zitiert Disneys Ausspruch: „I’ve never called it art – it’s show business“ (Beckermann 2003: 254). Maltin formuliert treffend: „He did not invent the medium, one can say that he *defined* it“ (Maltin 1980: 29). Disney führte Storyboards⁵⁰ ein, verwendete das Technicolorverfahren und die Multiplankamera.⁵¹ In seinen Betrieben führte er die Arbeitsteilung ein und bildete Abteilungen für die Entwicklung von Drehbüchern und Charakteren. Eine äußerst wichtige Innovation war auch die Einführung von Tonfilmen: Der Film *Steamboat Willie* (1928) gilt als erster gezeichneter Tonfilm.

Ab 1928 wurde im Trickfilm Ton verwendet und die Bildzahl von 17 auf 24 pro Sekunde erhöht. Diese technischen Errungenschaften, die ab den 1930er Jahren auch Trickfilme in Farbe herausbrachten, sind für Chevalier nur Resultate einer ästhetischen Verarmung, die einen Ausgleich suchten:

Die Anspruchslosigkeit der ersten Trickfilme war weniger das Produkt einer schädigenden Armut (auf dem Gebiet der Herstellung wenigstens) als eine auferlegte Sparsamkeit der Mittel, die notwendigerweise akzeptiert wurde. (Chevalier 1963: 63)

Disneys Figuren wurden zum Vorbild für die Cartoonabteilungen vieler anderer Produktionsstudios, wie MGM, Warner Bros. und Universal. Die spezielle Disney Note, die als „illusion of life“ (vgl. Friedrich 2007: 13) bezeichnet wird, setzte sich durch; Figuren wurden, egal ob Tier oder sprechende Pflanze, nach menschlichem Vorbild gestaltet. Friedrich schreibt:

Mann & Maus. Die Welt des Walt Disney (2001) von Andreas Plathaus, *Walt Disney in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Reinhold Reitberger* (1979) und *The Illusion of Life: Disney Animation* (1995) von Frank Thomas und Ollie Johnston.

⁵⁰ Bei einem Storyboard werden in Bildern die wichtigsten Momente eines Filmes festgehalten. Das Verfahren wird noch heute verwendet, und zwar auch im Realfilm.

⁵¹ Henz und Friedrich erklären, wie mit Hilfe der Multiplan-Kamera der Eindruck von Raumtiefe erreicht werden konnte: „Dazu wurden oben auf einem über vier Meter hohen Gestell eine vertikal bewegliche Kamera montiert und auf mehreren darunterliegenden Ebenen Zeichnungen in unterschiedlichen Abständen voneinander eingespannt und einzeln beleuchtet. Darüber hinaus konnte eine Kamerafahrt in eine Szene hinein simuliert werden, indem man Zeichnungen auf den oberen Ebenen entfernte“ (Friedrich/Henz 2007: 64).

Auf diese Weise entstand ein dem Realfilm entsprechendes „wirklichkeitsnahes“ visuelles Koordinatensystem, das Umberto Eco als Hyperrealismus bezeichnet. Dieser Hyperrealismus und der dazugehörige Anthropomorphismus bestimmten, ja monopolisierten geradezu den abendfüllenden Animationsfilm. Nimmt man noch die für Disney oft typische Tendenz zu Kitsch und Verniedlichung hinzu, mag es kaum verwundern, dass in der allgemeinen Wahrnehmung Kinder in der Regel immer noch als primäre Zielgruppe für Trickfilme angesehen werden. (Friedrich 2007: 13)

Der abendfüllende Animationsfilm war durch *Schneewittchen und die sieben Zwerge* aus dem Jahr 1932 ein neuer Hit – wenn er nach Disneys Vorbild inszeniert wurde. „*Schneewittchen* wurde somit zu Segen und Fluch für die Animationsfilmbranche zugleich“ (Friedrich/Henz 2007: 67).

Disneys Zeichner waren dazu angehalten, eine möglichst natürliche, kindlich-naive und optimistische Welt zu zeichnen. Im Gegensatz dazu entdeckten die Cartoonisten des Warner Bros. Studios, das 1923 gegründet wurde, den Hang zum Unmöglichen und Absurden und kultivierten die Schadenfreude (vgl. Gehr 1997a: 2). In den 1930er Jahren entstand die Serie *Looney Tunes*: 1932 erschien *Schweinchen Dick* (im Original *Porky Pig*), 1935 *Daffy Duck* und 1937 *Bugs Bunny*; drei Helden, die einen großen Einfluss auf die Welt des Zeichentrick haben sollten. Siebert führt aus:

Bei Warner Brothers wird zum ersten Mal die Unverwüstlichkeit zum Markenzeichen der Trickfiguren, die trotz jäher Abgründe, TNT-Bomben und Schrotladungen immer wieder zurückkehren. Bis heute gehören bis zur Unkenntlichkeit verzerrte Gesichtszüge, heraustretende Augen und gummiartige Verdrehungen des Körpers zum Repertoire der Animation, gegen das die beschaulichen Disney-Filme gemächlich, getragen und fast fad wirken. (Siebert 2005: 52)

Solche Figuren, „die sich in einer rasend schnellen Abfolge von Bildern in einer endlosen Jagd aufeinander gegenseitig das Leben schwer machten“ (Siebert 2005: 51), wurden in der Nachkriegszeit von mehreren Studios hergestellt (zum Beispiel Tex Avery, Bob Clampett und Fritz Freleng); Chuck Jones trieb es mit *Roadrunner und Wile E. Coyote* auf die Spitze, immer der Regel folgend, dass der Jäger den Gejagten nie bekommt und alle anderen physikalischen Regeln auf den Kopf gestellt wurden. Ursprünglich sollten die beiden Charaktere eine Satire auf *Tom und Jerry* sein; das Publikum liebte sie jedoch als Komödie, und so wurde die Grundidee fallen

gelassen. Was Intriganz und Aggressivität angeht, war das Vorbild dieser Charaktere der bereits erwähnte *Felix the Cat*.

In den 1930ern wurden weltweit Filmstudios gegründet, unter anderem in der Sowjet Union, Polen, Ungarn, Deutschland, Holland, Norwegen, Jugoslawien und China (vgl. Beckerman 2003: 46). In den 1950er Jahren führte die United Productions of America (UPA) den Zeichentrickfilm mit den Figuren *Mr Magoo* (ab 1949) und *Gerald Mc Boing-Boing* (ab 1951) zu seinem Ursprung, dem politischen Comicstrip bzw. der Karikatur zurück. Karikierte Menschen und ihre Alltagsprobleme standen nun zum ersten Mal beim Zeichentrickfilm im Vordergrund. Das Design wurde im starken Gegensatz zu Disney stark abstrahiert und fragmentiert sowie von der mittlerweile üblichen Drei- in die Zweidimensionalität zurückversetzt. Es ist unklar, ob die Entscheidung zu dieser Trickfilmästhetik wirklich ausschließlich künstlerisch motiviert war, oder ob hauptsächlich finanzielle Hintergründe ausschlaggebend waren. Eine Zeitlang setzte die UPA damit jedoch einen neuen Trend, der auch von Warner Bros. oder MGM übernommen wurde (vgl. Siebert 2005: 53).

Im Bereich der abendfüllenden Trickfilme war Disney in den späten 1950ern weiter marktführend, da sich viele andere Studios vor allem mit Fernsehproduktionen beschäftigten. Siebert bezeichnet *The Flintstones* (1960-66) als „erste Zeichentrick-Soap“ (Siebert 2005: 55), der später *The Pink Panther* (ab 1969) folgte. In den 1970er Jahren wurde die Produktion nach Japan, Taiwan, Korea, Australien und Spanien ausgegliedert (vgl. Solomon 1989: 243). International waren der italienische Kurzfilm *Herr Rossini sucht das Glück* (1960ff.) oder die Serie *Calimero* (1972ff.) erfolgreich. Das französische Studio Belvision war unter anderem für Verfilmungen von den *Schlümpfen* und *Tim und Struppi* verantwortlich und verfilmte als französisch-belgische Koproduktion die schon als Comic erfolgreichen *Asterix und Obelix* und *Lucky Luke* in den 1960er und 1970er Jahren.

In den 1960er Jahren dominierten Zeichentrickfilme, die viel mit Visualisierung arbeiteten und einem neuen, sehr individuellen Zeitgeist folgten. Der psychedelische Film *Yellow Submarine* (1968) von George Dunning, Ralph Bakshis anarchistischer *Fritz the Cat* (1972)⁵² und *Heavy Traffic* (1973) sind Beispiele, mit denen Disneys *Aristocats* (1970) und *Robin Hood* (1973) im Vergleich nicht standhalten konnten.

⁵² Eine genauere Erläuterung findet sich in Kapitel 4.3.1

In den 1980er Jahren war der Zeichentrickboom so weit fortgeschritten, dass es eigene Fernsehkanäle für Cartoons, wie den *Disney Channel* (in den USA seit 1983, in Deutschland seit 1999) oder *Cartoon Network*, gab.⁵³ Nicht nur für diese Sender wurden zahlreiche Zeichentrickserien mit durchschnittlich 26 Minuten Laufzeit produziert (vgl. Giesen 2003: 10). In den 1980er und 1990er Jahren wurden zudem zahlreiche Kinofilme produziert, die auf Serien zurückgehen; *Who framed Roger Rabbit* (1988) zeigte als Mischung aus Real- und Zeichentrickfilm deutlich die Möglichkeiten der Animation und wurde ein großer Erfolg. Als weiteres bedeutendes Medium für Animationen ist der Musiksender *MTV* zu nennen, der seine sender-eigenen Trailer stets animiert, und eine Plattform für Musikvideos darstellt, die oft Trick-Sequenzen gebrauchen. Mitte der 90er Jahre sendete *MTV* außerdem die Zeichentrickserie *Beavis und Butthead* (vgl. Siebert 2005: 57).

Der Computer wurde erst relativ spät bei der Produktion von Zeichentrickfilmen eingesetzt. Seit den 1970er Jahren wurde er vor allem genutzt, um Kamerafahrten zu kalkulieren und auszuführen. Nachdem in Disneys Realfilm *Tron* (1982) zum ersten Mal computeranimierte Szenen verwendet worden waren, entstanden bereits ab Mitte der 1980er Jahre Filme, die komplett am Computer kreiert wurden. Als Meilenstein der Computeranimation gilt der Film *Luxo, Jr.* (1986), der aufgrund der damals niedrigen Rechnerkapazitäten und der hohen Kosten nur 90 Sekunden lang ist (vgl. Siebert 2005: 55). Laut Solomon bezeichneten die begeisterten Kritiker den Film als *Steamboat Willie* der Computergrafik (vgl. Solomon 1989: 298). In den 1990er Jahren ersetzte das Einscannen das frühere Kopieren der Zeichnungen; auch das Kolorieren und die Ausgestaltung von Bildelementen wurde nun am Computer vorgenommen. Dadurch werden vor allem Arbeitsprozesse verkürzt, sodass der Animationskünstler sich ganz „auf seine künstlerischen Ambitionen und die Umsetzung des Inhalts konzentrieren“ (Ade 1998: 15) kann. Animierte Bilder wurden in den 1980er Jahren vor allem für Realfilme und Fernsehwerbung von Animationsstudios wie Digital Productions, Pixar, Robert Abel Association oder Magi hergestellt (vgl. Beckerman 2003: 149).

⁵³ *Disney Channel* gab es in den USA seit 1983, in Deutschland seit 1991. *Cartoon Network* in den USA ab 1992, 1993 folgte Großbritannien, 1995 Lateinamerika und Australien; heute gibt es den Sender noch in vielen anderen Ländern über Pay-TV, so auch in Deutschland (vgl. Giesen 2003: 10).

Bis in die 1990er Jahre waren traditionelle Zeichentrickfilme wie Disneys *Alladin* (1992) und *The Lion King* (1994) erfolgreich. In Deutschland kamen in den 1990er Jahren Verfilmungen der anarchistischen Comichelden *Werner – Beinhart* (1990) und *Das kleine Arschloch* (1997) in die Kinos, die sowohl inhaltlich als auch ästhetisch mit Disney-Romantik wenig zu tun haben.

1995 kam nach fünf Jahren Entwicklungszeit mit *Toy Story* der erste CGI-animierte Film (CGI steht für computer generated images) in Spielfilmlänge in die Kinos und wurde ein durchschlagender Erfolg, „gewissermaßen der SNOW WHITE der Computergrafik“ (Siebert 2005: 56). Der Regisseur des Filmes, John Lasseter, hatte seine Ausbildung bei Disney gemacht und durch die Produktion von *Tron* seine Leidenschaft für computergenerierten Trick entdeckt (vgl. Platthaus 2007b: 257). 1986 gründete er die Firma Pixar, deren Name sich aus den beiden Worten „Pixel“ und „Art“ zusammensetzt (vgl. Vossen 2007: 307). Heute ist sie die führende Produktionsfirma für Filme mit CGI-Technik (vgl. Friedrich 2007: 18; Siebert 2005: 59). Mit dieser Technik können Trickfilme wie Spielfilme mit Kameraperspektiven, Schnittfolgen und Tempo variieren, da die Computeranimation mit einem mathematischen Raum arbeitet, in dem ein dreidimensionales Koordinatensystem existiert. Bei der CGI-Technik werden nicht mit der Kamera Bilder aufgenommen, sondern nicht-existierende Objekte am Computer per Software im virtuellen Raum, gezeichnet und berechnet (vgl. Dietrich 2005: 11). Siebert schreibt über die Computeranimation:

Sie hilft bei der Erstellung von einzelnen Frames und der Berechnung von Bewegungsabläufen der klassischen Papieranimation und verwendet vielfach Puppenmodelle, deren Dynamisierung per ‚motion-capturing‘ in den Rechner eingelesen wird. (Siebert 2005: 16)

Oliver Hüttmann bezeichnet den Unterschied zum Zeichentrickfilm als „derart augenfällig, als würde man die Akustik von Stumm- und Tonfilmen gleichsetzen“ (Hüttmann 2003). Nach einigen befristeten Verträgen zur Co-Produktion zwischen Pixar und Walt Disney Entertainment kaufte Disney im Jahr 2006 Pixar auf, sodass die Firma nun *Disney Pixar* heißt.⁵⁴

⁵⁴ Wenn in dieser Arbeit von *Pixar* die Rede ist, ist *Disney Pixar* gemeint.

Beckerman verharmlost die Computeranimation nahezu, wenn er schreibt, dass moderne Studios heutzutage ihre Animateure nicht nur mit einem Zeichentisch, sondern auch mit einem Computer und Scanner ausstatten. „This is not because the animators’ job has changed; it’s just that computers free the artist to perform old tasks in a new way“ (Beckerman 2003: 249).

Die Computeranimation sorgte jedoch nicht ohne Grund bei traditionellen Trickfilmen für Existenzängste: Disney schloss 2005 nach Paris, Florida und Tokio auch seine letzte 2D-Zeichentrickabteilung in Sydney aufgrund des großen Erfolges von computeranimierten Filmen. John Lasseter ist sich jedoch sicher, dass hier nicht zwingend ein Zusammenhang besteht. Er äußerte sich über das Ende der 2-D-Animation:

Nie in der Geschichte des Kinos hat das Publikum Filme nicht sehen wollen wegen der Technologie. Als der Farbfilm aufkam, wollte das Publikum dennoch auch Schwarzweißfilme sehen. 2-D-Animation wird zum Sündenbock für schlechtes Geschichtenerzählen gemacht. Niemand beschwert sich über 35-mm-Kameras, nur weil damit schlechte Filme gedreht wurden. (Lasseter in Friedrich 2007: 18f.)⁵⁵

Nachdem allerdings der Ton- den Stummfilm nahezu verdrängt hat und der Farb- den Schwarzweißfilm, wird jedoch auch Lasseter nicht leugnen können, dass das Schicksal des 2D- durch den 3D-Zeichentrickfilm besiegelt ist.

In den letzten Jahren wurde der Zeichentrickfilm gänzlich aus den Kinos verdrängt. Auf *Toy Story* folgten die Filme *Antz* (1998) der Firma DreamWorks Animation, und ebenfalls eine Ameisengeschichte aus dem Hause Pixar: *Das große Krabbeln* (1998). Es folgten zahlreiche animierte Filme, darunter *Shrek – Der tollkühne Held* (2001, DreamWorks Animation), *Ice Age* (2002, Blue Sky Studios), *Findet Nemo* (2003, Disney Pixar), *Die Unglaublichen* (2004, Disney Pixar), *Madagascar* (2005, DreamWorks Animation), *Ab durch die Hecke* (2006, DreamWorks Animation) und *Ratatouille* (2007, Disney Pixar).

Den größten Anteil an der weltweiten Produktion von Trickfilmen hat Asien mit seinen Animes (dem asiatischen Äquivalenten zum Trickfilm), die oft auf japanischen Manga-Comics basieren. Animes richten sich inhaltlich meist eher an Erwachsene

⁵⁵ Für filmwissenschaftliche Bücher werden oft eigens Interviews geführt. Die Zitierform „X in Y“ bzw. wie in diesem Fall „Lasseter in Friedrich“ wird in dieser Arbeit nur dann vorgenommen, wenn der Text die primäre Quelle eines Zitates ist, das Zitat aber nicht von dem Autor des Textes stammt.

und haben gesellschaftskritische Inhalte. Die Vielfalt an animierten Kurz- und Langfilmen zeigt, dass der Animationsfilm als „ernsthaftes künstlerisches Ausdrucksmittel, angesiedelt an einer imaginären Grenze zwischen Film und bildender Kunst“ (Basgier 2007a: 21) angesehen werden kann.

Siebert stellt folgende aktuelle Trends im Zeichentrickfilm fest: Disney bleibt bei seinem Erfolgsrezept, mit Märchen und Fabeln an die Gefühle des Publikums zu appellieren, und das „stets mit dem Ziel der leichten, aber solide gemachten, dramaturgisch durchdachten, zumeist politisch korrekten Familienunterhaltung“ (Siebert 2005: 59). Andere Studios benutzten die Komik der reflexiven Bezugnahme, so dass zum Beispiel *DreamWorks* in *Shrek* (2001) und *Shrek 2* (2004) explizite Bezüge zu Disney herstellt und karikiert. Während im Bereich der Computeranimation auf Perfektion in der Darstellung gesetzt wird, sind andere Produktionen gerade aufgrund ihrer simplen Ästhetik beliebt. So zum Beispiel die Zeichentrickserien *Die Simpsons* (ab 1989) oder *South Park* (ab 1997), die bewusst auf Zweidimensionalität setzen.

3.2.2 Definitionen

Aufgrund der großen Bandbreite künstlerischer und technischer Formen von Animationsfilmen gibt es wenige Merkmale, die für dieses Genre signifikant sind. Im Folgenden sollen einige grundlegende Möglichkeiten zur Kategorisierung von Animationsfilmen vorgestellt sowie ein Überblick über die Vielzahl von Definitionen gegeben werden. Darauf folgt eine kurze Darstellung des Animationsfilms als Untersuchungsgegenstand.

Das lateinische Wort *animare* lässt sich mit ‚Leben einhauchen‘ übersetzen. Im Französischen bezeichnet *animer* zudem ‚anregen‘. Im *Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache* wird diese Herleitung ergänzt:

Im eigentlichen Sinn heute durch Erbwörter ersetzt, doch hält sich das Wort und seine Sippe für die modernen (sexuellen) Amüsierbetriebe (Animiermädchen) und die Freizeitindustrie (Animateur). Im filmtechnischen Bereich Animation im eigentlichen Sinn von „beleben“ (z. B. in Zeichentrickfilmen).⁵⁶ (Kluge 2002: 46)

⁵⁶ Die Gattung *Animationsfilm* hat somit die Sprachgeschichte des Wortes weitergebildet.

Der Film lässt sich in die beiden Subgenres *Realfilm* und *Animationsfilm*⁵⁷ unterteilen. Während im Realfilm echte Bewegungen auf Zelluloid festgehalten und später rekonstruiert werden, erschafft im Animationsfilm ein Künstler mit einer Reihe von frei erfundenen Einzelbildern die Illusion von Bewegung (vgl. Friedrich 2007: 11). Solomon schreibt:

In animation, the motions exist only on film: Bugs Bunny didn't ask, „What's up, Doc“, the California Raisins didn't dance and King Kong didn't scale the Empire State Building until the film was projected.⁵⁸ (Solomon 1989)

Der Filmwissenschaftler Rolf Giesen definiert Animation rein technisch:

Unter einer Animation versteht man eine Folge von Einzelbildern, die zusammen gesehen den Eindruck eines Bewegungsablaufs vermitteln. Demnach ist jeder Film „animiert“, da er aus einer Folge fotografischer Kader besteht, die bei der Vorführung eine kontinuierliche Bewegung suggerieren. (Giesen 2003: 7)

Die im Deutschen gebräuchliche Unterscheidung in Real- und Trickfilm⁵⁹ ist etwas unglücklich, „denn letztendlich ist jeder Film eine Art von Trick“ (Friedrich 2007: 9). Dem menschlichen Auge wird dabei durch eine optische Illusion eine Bewegung vorgetauscht. Da das menschliche Gehirn etwa ab einer Anzahl von 16 Einzelbildern pro Sekunde kein einzelnes Bild mehr ausmachen kann, entsteht der Eindruck einer Bewegung (vgl. Dietrich 2005: 9). Beim Animationsfilm werden im Kino 24, im Fernsehen 25 Bilder pro Sekunde abgespielt (vgl. Dietrich 2005: 9), die zuvor mit der Kamera aufgenommen und gleichsam fotografiert wurden. Im Unterschied zum Realfilm wird beim Animationsfilm „jedes Bild ‚Frame by Frame‘, (einzelbildweise, im Bereich der 3-D-Animation meist als Stop-Motion bezeichnet) separat aufgenommen, während im Realfilm mit der Kamera eine Folge von [echten] Bildern festgehalten wird“ (Friedrich 2007: 11). Die Unterscheidung in Real- und (Zeichen-)Trick- bzw. Animationsfilm soll trotz des Einwandes von Giesen und Friedrich in dieser Arbeit fortgeführt werden. Zu den Subgenres des Animationsfilms zählen unter

⁵⁷ Der *Animationsfilm* wird populär auch als *Trickfilm* bezeichnet.

⁵⁸ Die Seitennummerierung in *The Enchanted Drawings* beginnt erst sechs Seiten weiter.

⁵⁹ Rolf Giesen definiert den Trickfilm als „total synthetisches Medium, nämlich das der Einzelbildanimation, anhand von Gegenständen (Modellanimation), Zeichnungen (Zeichenfilm), Flachfiguren (Legetrick) oder mit Hilfe eines Computers (Computeranimation)“ (Giesen 2003: 7).

anderem Zeichentrick, Puppentrick⁶⁰, Silhouettenfilm⁶¹, Legetrick, Objekttrick und die Computeranimation (vgl. Friedrich 2007: 9). Charles Solomon teilt die Animation in drei Kategorien: Als *zweidimensionale Techniken* bezeichnet er Papierzeichnungen und ausgeschnittene Formen, als *dreidimensionale Techniken* bezeichnet er Puppenanimation und den Bereich der Stop-Motion; als dritte Gruppe bezeichnet er *spezielle Techniken* wie die Glas- und Sandzeichnung oder die direkte Zeichnung auf Zelluloid (vgl. Solomon 1987: 10). Die computergenerierte Animation kann ebenfalls zu den *speziellen Techniken* gezählt werden.

Philip Kelly Denslow sieht die Schwierigkeit bei der Definition des Animationsfilms in der Übernahme der Animation durch den Computer:

My dilemma over the definition [of animation] has to do with the concept at the heart of animation, that of bringing something to life. If a non-living thing creates something, is it brought to life? Did creation take place? [...] With the future digitalisation of all media, all forms of production will perhaps be as much animation as anything else. (Denslow 1997: 4)

Preston Blair stellt den Prozess der Kreation in den Mittelpunkt, wenn er Animation als „the process of drawing and photographing a character – a person, an animal or an animate object – in successive positions to create lifelike movement“ (Blair 1994: 6) definiert. Er bemerkt außerdem, dass erst durch die Zusammenarbeit von Cartoonzeichnern, Illustratoren, Drehbuchautoren, Filmmusikern, Kameramännern und dem Regisseur ein Animationsfilm entstehen kann. Furniss schlägt zur Kategorisierung von Animationsfilmen eine Skala zwischen Mimesis und Abstraktion vor, mit der die Nähe zur lebensähnlichen Darstellung untersucht werden kann (vgl. Furniss 1999: 6).

⁶⁰ Die Puppenanimation hatte 1912 ihr erstes klassisches Meisterwerk mit dem Film *The Caverman's Revenge*. Der russische Schöpfer Ladislav Starewitch hatte eigentlich Naturdokumentationen über Insekten machen wollen, aber die Krabbeltiere hatten die Hitze der Kameras nicht überlebt, so dass er auf Modelle aus Plastelin zurückgreifen musste, die er einzelbildweise aufnahm. 1930 inszenierte er in Frankreich *Reineke Fuchs* als Puppenlangfilm, der Film wurde jedoch erst 1937 von der Ufa vertont und in Berlin uraufgeführt (vgl. Basgier 2007a: 38f.). Ausführlich mit dem Puppentrick beschäftigen sich unter anderem Daniela Dietrich in *Stop Motion – Die fantastische Welt des Puppentrickfilms* (2005) und Jayne Pilling in *A Reader in Animation Studies* (1997).

⁶¹ In Deutschland kreierte Lotte Reiniger eine ganz eigene Silhouetten-Welt. Nach sechs animierten Kurzfilmen drehte sie den Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmet* (1926), den Platthaus als bedeutendsten Beitrag zum Animationsgenre sieht (vgl. Platthaus 2007a: 41ff.), zumal dieser Film als der erste animierte Langfilm überhaupt gilt, wenn auch nicht als Zeichentrick-, sondern als Silhouettenfilm. Lotte Reiniger war außerdem die erste Frau, die sich ins Animationsgenre vorwagte (vgl. Platthaus 2007a: 41ff.).

Jan Siebert beschreibt den Animationsfilm als modernste Kunst, „als eine Ausdrucksform, die die als klassisch angesehenen Prinzipien der Postmoderne wie Reflexivität, Parodie, Intertextualität, Pluralismus in sich trägt“ (Siebert 2005: 18). Hoffmann schreibt: „Der Animationsfilm bedeutet nichts geringeres als die Einführung der Dimension Zeit in die plastische Ausdrucksform“ (Hoffmann 1984: 16) und stellt weiter die Vorzüge des Animationsfilms im Vergleich zum Realfilm heraus:

Der Trickfilm [...] ist an nichts weiter gebunden als an die Grenzen der Fantasie seiner Schöpfer, an die Artistik von Zeichenstift und Radiergummi und an die Perfektion der Multiplankamera. [...] Es gibt keine realistische oder utopische Szenerie, keine psychologische Situation, vor der seine Realisierungskünstler versagen müssten. (Hoffmann 1984: 15)

Der Filmwissenschaftler Albrecht Ade schreibt über den Bezug des Real- zum Animationsfilm:

Wie der Weg zweier feindlicher Brüder verlief der Weg des Animationsfilms und der des Realfilms seit der Erfindung der Filmkunst. Der Animationsfilm ist zeitaufwendig und war als Sklavenzeichnerei verschrien, aber immer auch mehr der Kunst verwandt, den Bühneneffekten, der Fotografie und der Magie der optischen Tricks. Endlich konnten Hunde in Katzen und Katzen in brüllende Löwen verwandelt werden. Und das in einem fließenden Übergang, der kein Vorher und kein Nachher kennt und als Metamorphose die Kunst des Animationsfilms revolutionierte. (Ade 1998: 11)

Aufgrund der überzeugenden Simulation der verschiedenen Verfahren per Computer ist eine klare Trennung der verschiedenen Verfahren der Animation heute nicht einfach. „Mit den Trickfilmen des Pixar-Studios [...] hat auch die Ära der komplett im Computer entstandenen Animationsfilme begonnen, die das Revival des Trickfilms Ende der 1980er Jahre fortführten“ (Siebert 2005: 17). Auch eine Trennung von Real- und Trickfilm wird schwieriger, da es in großen Kinofilmproduktionen wie *Titanic* und *Independence Day* durchaus üblich ist, bis zu 30 Prozent der Gesamtlänge im digitalen Animationsverfahren herzustellen. Albrecht Ade beschreibt etwas pathetisch die hierdurch hervorgerufene Zusammenführung von Trick- und Realfilm:

Man sieht daran, dass die Grenzen fließend sind und dass die einstmaligen feindlichen Brüder Animationsfilm und Realfilm am Ende des Jahrhunderts [...] erfolgreich, qualitativ und glänzend zusammenarbeiten. (Ade 1998: 15)

Animation ist jedoch nicht nur im Trick- und Realfilm, sondern mittlerweile auch und gerade in der Visualisierung von komplexen wissenschaftlichen Zusammenhängen der Biologie, Chemie, Medizin, Nanotechnik etc. unabkömmlich. Paul Wells beschreibt Animation als dynamischste Ausdrucksform für Kreative und als „one of the most prominent aspects of popular culture worldwide“ (Wells 2006: 6), weil er die Animationen im Internet, auf Handys und in Spielen zu den Animationen im Fernsehen und Kino dazu zählt und folgert: „Animation is simply everywhere“ (Wells 2006: 6). Giesen geht sogar so weit, zu sagen: „Unsere Gesellschaft, die sich nun einmal entschieden hat, in Bildern zu kommunizieren, wäre ohne Animation lebensuntüchtig“ (Giesen 2003: 11). Und Hoffmann beschreibt die Möglichkeiten des Zeichentrickfilms:

So paradox dies klingt, die besondere Chance des Trickfilms als irrealer Kunstform besteht darin, ungehinderter in die Realität vorstoßen und sie unmittelbarer in die Dimension der Filmwirklichkeit transportieren zu können, als es der Realfilm mit seinen Möglichkeiten vermag. (Hoffmann 1984: 15)

Der Zeichentrickfilm hat das Potenzial „vom Genre der Illusionen zum Realitätsfilm“ (vgl. Horstmann 1984: 7)⁶². Horstmann schreibt:

„Genre der Illusionen“: das meint „unbekümmerten Eskapismus in beschönigte Welten“ (Hilmar Hoffmann); meint sich balgende und streitende possierliche Tierchen; meint billige Dutzendware. „Realitätsfilm“ umschließt Philosophie in stilisierten Bildern und naturalistische Sozialanalyse; bedeutet Gefäß des Zeitgefühls und der Zukunftsvisionen; spannt den Bogen von den Weisheiten des Märchens bis hin zur direkten politischen Agitation. Anders formuliert: In Themenvielfalt, gestalterischer Mannigfaltigkeit und künstlerischer Qualität erreicht heute der lange Zeichentrickfilm den Zustand des Spielfilms. (Horstmann 1984: 8)

In Hinblick auf das Untersuchungsinteresse dieser Arbeit kann die Definition des Animationsfilms noch weiter gefasst werden, und auch den Zuschauer mit einbeziehen: Wenn der Zeichentrickfilm dazu dienen soll, den Menschen auf die Missstände in der Mensch-Tier-Beziehung aufmerksam zu machen, werden nicht nur die Tiere im Film animiert, sondern auch die Zuschauer sollen in dem Sinne beseelt werden, dass ihr Gewissen angesprochen werden soll. Dies funktioniert über die drei Wahrnehmungskanäle Auge, Ohr und Gefühl (visuell, auditiv und kinästhetisch): Der

⁶² So auch der Titel der Filmwoche der Katholischen Akademie Schwerte vom 24. - 29. April 1984.

Film zeigt im Bild, wird hörbar im Ton und übermittelt Gefühle, um die Menschen zu bewegen. Mit diesem ‚Bewegen‘ ist gemeint, dass ihre Emotionen angesprochen werden, als auch, dass sie motiviert werden sollen, die Beziehung von Mensch und Tier zu überdenken.

3.3.3 Forschungsstand

Der Zeichentrickfilm wurde als triviale Literatur- und Kunstform erst mit dem Einfluss der Postmoderne von der Wissenschaft entdeckt. Als akademischer Forschungsgegenstand wurde der Animationsfilm erst ab den 1990er Jahren auf Form und Inhalt untersucht, wie an der spärlich vorhandenen, oftmals nur national veröffentlichten Literatur zu sehen ist (vgl. Siebert 2005: 19; Wells 2007: 7). Ausnahmen sind die Veröffentlichungen *The American Animated Cartoon* (1980) von Gerald und Danny Peary, *Before Mickey. The Animated Film 1898 – 1928* (1982) von Donald Crafton und *Eisenstein on Disney* (1988) von Jay Leyda. Daneben gibt es einzelne Veröffentlichungen über bekannte Trickfilmer wie *Winsor McCay: His life and art* (2005) von John Canemaker, über Produktionsfirmen wie die Publikation von Karen Paik mit dem Titel *To Infinity and Beyond! The Story of Pixar Animation Studios* (2007) und zu den Trickfilmhelden selbst, zum Beispiel *Popeye* (1979) von Bud Sagendorf.

1988 erschien nicht nur der Film *Who framed Roger Rabbit*, der Real- und Trickfilm vereint, sondern es wurde auch die *Society for Animation Studies (SAS)* gegründet. Im gleichen Jahr fand die erste internationale Konferenz zum Animationsfilm statt. Seitdem werden jährlich Konferenzen veranstaltet, die „bis heute einen starken Einfluss auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Animationsfilm“ (Siebert 2005: 20) haben. Das *Animation Journal*, das von der *SAS* herausgegeben wird, ist außerdem die einzige wissenschaftliche Zeitschrift, die sich mit der Analyse von Animationsfilmen beschäftigt. Gründerin Maureen Furniss ist zudem Autorin des Buches *Art in Motion. Animation Aesthetics* (1999).

Alan Cholodenko hat mittlerweile zwei Sammelbände zu Animationsstudien herausgegeben: *The Illusion of Life: Essays on Animation* (1993) und *The Illusion of Life II: More Essays on Animation* (2007). Die Essays decken ein breites Spektrum ab:

Beispielsweise zieht Fred Patten in *Simba versus Kimba: The Pride of Lions* (2007) Vergleiche zwischen Japan und den USA. Rex Butler untersucht *Allegories of Animation: Schindler's List, E.T. and The Lion King* (2007) und Patrick Crogan widmet sich dem *Logistical Space: Flight simulation and Virtual Reality* (2007).

Den analytischen Fragestellungen sind anscheinend keine Grenzen gesetzt. Die Untersuchungsschwerpunkte bei Animationsfilmen können ganz verschiedene sein: filmtheoretische und filmgeschichtliche, soziologische, kultur-, kommunikations- und medienwissenschaftliche.

Dieser kurze Überblick über den Forschungsstand zeigt, dass der Zeichentrickfilm in der Filmanalyse ähnlich wie die Beziehung von Mensch und Tier in der Soziologie noch wenig eingehende Betrachtung gefunden hat. Im Folgenden sollen auf der Grundlage von Kapitel 3. *Die Frage nach dem Tier* und Kapitel 4. *Der Film als Forschungsgegenstand* beide Themenbereiche verbunden werden.

4. Die Beziehung von Mensch und Tier im Zeichentrickfilm

*Tiere, so wie sie in unserer Massenkultur dargestellt werden,
stammen eindeutig vom Menschen ab.
(Duve/Völker 1997: 4f.)*

In diesem Kapitel soll ein Überblick über die verschiedenen Arten der Darstellung der Beziehung von Mensch und Tier in Zeichentrickfilmen gegeben werden. Zunächst wird die Vermenschlichung der Tiere genauer betrachtet, die grundlegend für Zeichentrickfilmtiere ist. Kategorien sollen dann anhand von jeweils zwei Beispielen⁶³ verschiedene Umgangsweisen mit dem Thema verdeutlichen.

4.1 Anthropomorphisierung

Wie bereits im Kapitel *Die Geschichte des Zeichentrickfilms* gezeigt wurde, sind Tiere beliebte Protagonisten in Animationsfilmen, wie Siebert ausführt:

Bis heute sind anthropomorphisierende Tiergestalten und ihre Abenteuer Gegenstand von Trickfilmen; auch die dominierende Computeranimation hat dieses alte Rezept übernommen, indem Geschichten generiert werden, die das Leben von Tieren mit menschlichem Antlitz nacherzählen. Daneben gibt es eine Reihe von (Fernseh-)Filmen, die mit überzeichneten Charakteren Menschen karikieren. Die zitatähnlichen Bezüge zu Beobachtungen aus der realen Welt spielen dabei eine große Rolle. (Siebert 2005: 61)

Durch diese „Zitate“ werden in Zeichentrickfilmen die diversen Sichtweisen auf Tiere deutlich: In einigen Filmen wird die Perspektive des Tieres eingenommen und die Beziehung von Tier und Mensch kritisch dargestellt, in anderen wird sie ignoriert. Die Tatsache, dass Tiere in den meisten Fällen anthropomorphisiert sind, bedarf daher einer eingehenden Betrachtung. Hoffmann schreibt über die Welt des Trickfilms:

Walt Disney und seine Epigonen haben ihre Figuren darin häuslich eingerichtet: Ein grenzenloses Kaleidoskop der Natur, in dem alle Arten von Getier als anthropomorphe

⁶³ Wie bereits erwähnt stellt Kapitel 4.2 *Das Tier als sozial-politische Karikatur* eine Ausnahme dar: Hier werden zwei kurze Zeichentrickfilme und ein abendfüllender Zeichentrickfilm analysiert.

Wesen oder zu Androiden gewandelte Objekte allerhand Schabernack treiben. Bei Disney und Gefolge handelt alle animalische Natur nach den Regeln der menschlichen Psychologie. (Hoffmann 1984: 18)

4.1.1 Der Zeichentrickfilm als Fabel?

Leibfried kommt zu dem Schluss, dass „in den Geschöpfen von Walt Disney ein Fortleben der alten Fabeltiere des Äsop“ (vgl. Leibfried 1982: 96) stattfindet, Eisenstein erhob gleich Disney selbst zum „Äsop des Kinos“ (vgl. Hoffmann 1984: 20). Doch ist der Zeichentrickfilm wirklich eine moderne Fabel?

Die Fabel gilt „als vermutlich nicht nur älteste Erscheinungsform anthropomorphisierter Tiere, sondern als Musterbeispiel für das literarische Auftreten von Tieren mit menschlichen Eigenschaften“ (Ehneß 2002: 247). Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definiert Klaus Grubmüller die Gattung der Fabel wie folgt:

Durch Traditionszusammenhang (daher ‚äsopeische Fabel‘) und typisches Personal (daher z.B. ‚Tierfabel‘) bestimmte Gattung von erzählenden, meist einepisodischen Texten, in denen nicht-menschliche Akteure (Tiere, Pflanzen, unbelebte Gegenstände usw.) agieren, als stünden ihnen die Möglichkeiten menschlichen Bewußtseins zur Verfügung. Dieses Figurenkonstrukt [...] und seine Möglichkeiten zu modellhafter Demonstration unterscheiden die Fabel von der Parabel (mit der sie die Sinnzuweisung von einer anderen Bedeutungsebene her verbindet). (Grubmüller 1997: 555)

Neben der Anthropomorphisierung ist für die Fabel wesentlich, dass ein Lehrsatz bzw. eine Moral transportiert wird (vgl. Leibfried 1982: 25; Ehneß 2002: 248). Als ‚Tierepik‘ wird Literatur bezeichnet, in der Tiere als Träger der Handlung vorkommen, komplexere Handlungen anhand von Episodenketten beschrieben werden und die Welt oft satirisch gezeichnet wird (vgl. Weimar 1997: 555). Neben ihrem im Vergleich zur Fabel größerem Umfang weist die Tierepik noch weitere abweichende Merkmale auf, die Klaus Düwel im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* beschreibt:

[...] soweit Menschen auftreten, spielen sie eher Nebenrollen oder werden vom Tierprotagonisten funktionalisiert. Tiere als Handlungsträger agieren in Sprache und Denken, Gefühlen und Gebärden wie Menschen und leben in einer diesen entsprechenden Gesellschaft. Unterschiedliche Formen dieser Anthropomorphisierung [...], Wechsel

und Verklammerung von anthropomorphen und animalen Zügen machen Reiz und Qualität der Tierepik aus [...]. Die Tiere prätendieren gesellschaftliche Werte wie Harmonie und Rechtlichkeit, aber die natürlichen Begierden (wie Freßgier und Eigennutz) konterkarieren Grundsätze der Ethik und des Rechts. (Düwel 2003: 639)

Ein weiteres Merkmal der Tierepik sind festgelegte Namen und Tugenden für spezielle Tiere: Der Fuchs ist immer schlau und wird in der Regel Reineke genannt. Zeichentrickfilme sind gattungstheoretisch zwischen Fabel und Tierepos anzusiedeln. Die größte Gemeinsamkeit des Zeichentrickfilms mit der Fabel besteht nach dem Literaturwissenschaftler Jürgen Ehneß darin, dass das Mittel der Anthropomorphisierung von Tieren übernommen wurde:

Diese [Anthropomorphisierung] erfolgt in den Zeichentrickgeschichten zumeist so, dass das Tier geistige und handwerkliche menschliche Fähigkeiten bekommt, es damit nur sein tierisches Äußeres behält, wenngleich in verzerrter, überspitzter, oft grotesk anmutender Form. Dennoch sind in vielen Trickfiguren – wie beispielsweise in Disneys Maus Mickey und dem Erpel Donald Duck – noch immer die anthropomorphisierten Züge der Tiere zu entdecken, die als Vorlage dienten. (Ehneß 2002: 299)

Allerdings transportieren nicht alle Zeichentrickfilme eine moralische Botschaft. Denys Chevalier resümiert daher, dass Disneys Geschichten mit Fabeln nicht vergleichbar sind:

Die Vermenschlichung der Tiere Disneys ist weniger ein Mittel, verschiedene Wahrheiten durch Unterschiebung einer Tiergestalt auszusagen, wie etwa bei Horaz, Äsop, La Fontaine, Florian, Krylow usw., als ein vollkommenes Nichtrespektieren und Nichtverstehen der Tierwelt. [...] Ohne Träger einer wirklichen Moral zu sein und ohne ethische Geisteskraft, opfert der Trickfilm Walt Disneys die tierische Wahrheit, ohne irgendwelchen Profit. (Chevalier 1963: 113f.)

Der Filmwissenschaftler Herbert Gehr kann ebenfalls wenig Ähnlichkeiten zwischen Zeichentrickfilm und Fabel feststellen und erklärt den Einsatz von Tieren in Zeichentrickfilmen folgendermaßen:

[...] der zumeist anthropomorphe Gestus der Tierfiguren erlaubt uns dank der Wirkungsmacht des Mediums Film die Identifikation mit den gezeichneten Protagonisten. [...] Die Möglichkeit der Identifikation mit Tierfiguren hat uns bereits die Äsopsche Fabel vorgeführt. In der bis zur Karikatur übersteigerten Darstellung menschlicher Verhaltensweisen erkennen wir uns, unsere Schwächen wieder. Dennoch haben Cartoons wie die der Warner Bros., die für ein erwachsenes Publikum geschaffen wurden,

kaum die pädagogische Intention einer Fabel von Äsop. Eher appellieren sie mit ihrer Komik an unsere so genannten niederen Instinkte. (Gehr 1997a: 3)

Der Kunstwissenschaftler Robin Allan sieht in den anthropomorphisierten Tieren, die bereits in Disneys frühen Kurzfilmen auftauchen⁶⁴, den Einfluss verschiedener europäischer Strömungen (vgl. Allan 1999: 16ff.).⁶⁵ Die vermenschlichten Tiere Disneys interpretiert Allan als direkte Nachfahren der Figuren, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert die Magazine und Zeitungen bevölkerten:

As humanity has become less dependent on animals for its day-to-day-life, this century has seen an increase in the anthropomorphic impulse, from Beatrix Potter in the nineteen hundreds to Kermit the Frog in the nineteen eighties. ⁶⁶ (Allan 1999: 20)

Donald Crafton sieht Zeichentrickfilmtiere vor allem als surrealistische Protagonisten, die durch ihre charaktervolle Art dem Zuschauer helfen, in die fremde Welt einzutauchen:

The increasing use of animals as vehicles of what the anthropologist called „self-translation“ can also be understood better in terms of surrealist motives. For both the animator and the spectator, animals provided codified channels by which, through personal identification, the dream world on the screen could be entered. (Crafton 1993: 348)

Tiere im Animationsfilm verhelfen somit dem Zuschauer zum Eskapismus⁶⁷, weil er seine Bedürfnisse, Wertvorstellungen, Ziele und Eigenheiten in der Zeichentrickwelt abstrahiert wiederfinden, über sie lachen oder sie überdenken kann. Entscheidend dabei ist die Unverbindlichkeit gegenüber der realen Welt. Zuschauer können so anhand des Mediums aus der Realität „flüchten“, indem sie mit den Figuren mitfiebernd „probehandeln“. Dabei scheint der Einsatz von Tieren in der Literatur dieselbe

⁶⁴ Auch in den beiden noch tonlosen Serien *Alice in Cartoonland* (1923 – 1927) und *Oswald, The Lucky Rabbit* (1927 – 1928) treten vermenschlichte Tiere auf.

⁶⁵ Allan weist darauf hin, dass der Einfluss europäischer Künstler auch deshalb so groß war, weil im mittleren Westen der USA mehr als 27 Prozent der Amerikaner mindestens ein Elternteil hatte, das in Deutschland geboren war. Ihre kulturellen Hintergründe beeinflussten die populäre Kultur, wie das Theater, Comics und später das Kino. 1917 war die große Emigrationsflut vorüber, allerdings siedelte im Zuge der Machtergreifung Hitlers in Deutschland eine weitere Welle von Flüchtlingen in die USA über (vgl. Allan 1999: 16).

⁶⁶ Den Start dieses Trends sieht Allan bereits bei verschiedenen französischen Künstlern: Honore Daumier wurde von den Disney-Zeichnern sehr verehrt, ebenso Gustave Doré von Walt Disney selbst. Auch Jean-Ignace-Isadore Gérard, der den Künstlernamen Grandville trug, malte vermenschlichte Tiere, die in einer menschlichen Gesellschaft lebten und menschlichen Aktivitäten nachgingen. Er beeinflusste zahlreiche Künstler, darunter auch den späteren Zeichner Ladislav Starewicz, der mit seinen Insekten-Dokumentationen als Begründer des Puppenanimationsfilms gilt (vgl. Allan 1999: 23).

⁶⁷ Eskapismus leitet sich von *to escape* – *flüchten* ab und meint vereinfacht ausgedrückt „das Bedürfnis, den realen Forderungen des Lebens auszuweichen“ (Hillmann 2007: 198).

Funktion wie im Zeichentrickfilm zu haben. Kurt Tucholsky schrieb 1925 in der *Vossischen Zeitung* unter dem Pseudonym Peter Panter:

Wir werden in letzter Zeit mit Tierbüchern etwas reichlich versorgt. Jeder Verlag, der etwas auf sich hält, hat mindestens einen Norweger oder Amerikaner oder Australier, der ihm einen rührenden Roman über das Seelenleben der Rentiere, über die Hochzeitsfeierlichkeiten bei den Küchenschaben liefert – und je übler es auf der Welt zugeht, desto bereitwilliger flüchtet sich das deutsche Gemüt in Tierbücher.⁶⁸ (Tucholsky 1925)

Der Anthropologe Matt Cartmill sieht eher praktische Gründe für die Anthropomorphisierung von Tieren:

Die ganzen sprechenden Disneytiere – Micky Maus, Donald Duck, die drei kleinen Schweinchen – wurden als anthropomorphe Zweibeiner mit menschlichen Händen gezeichnet, damit die Animatoren sich vertrauter Gesten bedienen konnten, um die Emotionen der Figuren auszudrücken. (Cartmill 1993: 204)

Die eingangs gestellte Frage, ob der Zeichentrickfilm als Fabel zu verstehen sei, kann folgendermaßen beantwortet werden: Tiere im Zeichentrickfilm dienen in erster Linie dem Eskapismus durch Unterhaltung. Ihre Anthropomorphisierung entstammt der Fabel. Das sonst für diese Gattung bestimmende Element der moralischen Belehrung ist in Zeichentrickfilmen jedoch nicht immer enthalten, sodass nur bedingt von einem Fortleben der Fabeltiere im Zeichentrickfilm gesprochen werden kann. Wenn Tiere Haupt- und Menschen Nebenrollen besetzen, erinnert der Zeichentrickfilm vielmehr an das Tierepos.

Da der Zeichentrickfilm jedoch nur das äußere Transportmittel und somit ein Medium für viele verschiedene Inhalte ist, und sowohl Fabelgeschichten als auch Märchen, Komödien, Gesellschaftssatiren, Liebesgeschichten oder Krimis anhand von Zeichentrick gezeigt werden können, muss für jeden Film individuell entschieden werden, wie stark sein Fabelcharakter ist. Da Fabeln jedoch ausschließlich Menschenmoral vermitteln, ist diese Fragestellung in der vorliegenden Untersuchung

⁶⁸ Tierfiguren haben in der Literatur eine lange Tradition. Ehneß nennt als bedeutende Vertreter Äsop, Goethe, Heine, E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann (vgl. Ehneß 2002: 247). In der deutschen Literatur nehmen Tiere in Romanen verschiedenste Funktionen ein: E.T.A. Hoffmanns Satire *Lebensansichten des Katers Murr* (2003) lässt den Kater ein Sprachrohr für Gesellschaftskritik sein. Zwei Werke, in denen die Jagd kritisiert wird, sind der *Mümmelmann* und die *Hasendämmerung* (1909) von Hermann Löns. In Josef Wenters *Laikan. Roman eines Lachses* (1931) wird das Tier erhöht und der Mensch sehr negativ dargestellt. Seit den späten 1970er Jahren gibt es auch Romane, in denen die Massentierhaltung thematisiert wird, wie Felix Mitterers *Superhenne Hanna* (2003).

zu vernachlässigen. Eine genauere Betrachtung verdienen hingegen die Vermenschlichung der Tiere in Zeichentrickfilmen und ihre Funktion.

4.1.2 Stufen der Anthropomorphisierung

Zeichentricktiere können auf sehr verschiedene Weisen anthropomorphisiert sein. Generell liebt der Mensch an Tieren bestimmte Qualitäten, die nicht alle Tiere vorweisen können. Dies erklärt auch, dass Karen Duve und Thies Völker bemerken, dass in ihrem *Lexikon berühmter Tiere* keine Qualle vertreten ist:

Die menschliche Vorliebe für alles Putzige, Flauschige und Drollige produzierte statt dessen haufenweise berühmte Bären, (Comic-)Enten, Hunde, Katzen und Pferde. Ruhm ist etwas, das sich nur in der Menschenwelt erlangen läßt. Folglich sind jene Tierarten, die es zu einem menschenähnlichen Status als Heimtier gebracht haben, auch besonders häufig vertreten. (Duve/Völker 1997: 4)

Um bei Menschen Entzückung hervorzurufen, sollte ein Tier möglichst aussehen wie ein Mensch (vgl. Dekkers 1994: 82f.). Starke Verwandtschaftsmerkmale sind eine aufrechte Haltung⁶⁹ wie sie die Affen, Papageien⁷⁰ oder Pinguine vorweisen können, und vorn am Kopf sitzende Augen. Sie sind ein so starkes Verwandtschaftsmerkmal, dass sogar Raubtiere wie Bären und Löwen es trotz ihrer blutigen Nahrungsaufnahme in die Rangliste der beliebtesten Tiere schaffen (vgl. Dekkers 1994: 80).⁷¹

Ein weiteres Merkmal, das das Tier beim Menschen beliebt macht, ist der Streichelfaktor, dessen Rangliste die Katze anführt (vgl. Dekkers 1994: 80). Besonders vom Menschen geliebt werden Tiere, die wie Kleinkinder aussehen. Konrad Lorenz stellte 1943 die Charakteristika des sogenannten Kindchenschemas zusammen: ein Gesicht mit Pausbacken, großen Augen, einer kleinen Nase, einem gedrungenen Körper und wackeligen kurzen Beinen. Der Teddybär weist beispielsweise alle Merkmale des Kindchenschemas auf, und auch Micky Maus wurde von

⁶⁹ Man bedenke das Entzücken vieler Menschen, wenn Hunde ‚Männchen‘ machen.

⁷⁰ Der Papagei hat einen hohen Verwandtschaftsfaktor, da er ‚spricht‘, eine aufrechte Haltung hat und beim Essen seine Krallen zum Schnabel führt, was den Menschen an Hände erinnert. Dass der Papagei durch die Nase isst, ist dabei nicht von Bedeutung. Einen ähnlichen Bonus hat auch der Elefant, wenn er seinen Rüssel zum Mund führt (vgl. Dekkers 1994: 82).

⁷¹ Umfragen von Morris, Kellert, Šurinova und Gressner in Großbritannien, den USA und Tschechien ergaben folgende Beliebtheitsrangliste: An erster Stelle der Beliebtheitsskala steht der Affe, gefolgt von Pferd, Hund, Bär und Schimpansen. An sechster Stelle folgt der Papagei, dann der Löwe, die Katze, der Pandabär, und an zehnter Stelle der Elefant (vgl. Dekkers 1994: 80).

Disneys Zeichnern zunehmend rundlicher gezeichnet. Auch das Zeichentricktier soll einige Wünsche erfüllen, wie Duve und Völker schreiben:

Ähnlich soll es uns sein, womöglich den aufrechten Gang beherrschen oder wenigstens besonders drollig und kuschelig aussehen. Natürlich sehnen wir uns auch nach der Natur – in kleinen Dosen, versteht sich. Allzu wilde und authentische Animalität ist weniger gefragt. [...] Ihr Leben gleicht bis ins Detail dem in der Menschenwelt, nur daß es mit dem Zuckerguß einer Niedlichkeit überzogen ist, die das Kindchenschema bis zum Anschlag ausreizt. (Duve/Völker 1997: 4f.)

Anthropomorphisierung kann im Zeichentrickfilm auf verschiedene Weisen erfolgen. Eine Möglichkeit ist, „dass die tierischen Eigenschaften entweder überformt werden (wenn ein Hund bellend redet) oder dass sie erhalten bleiben, dass also die neue menschliche Verhaltensweise hinzutritt (wenn ein Hund bellt und redet)“ (Leibfried 1982: 25). Jürgen Ehneß fasst zusammen, welche Kriterien gewöhnlich als Anthropomorphisierung verstanden werden: „Tiere sprechen, denken und fühlen, werden in ihrem Inneren zu menschenähnlichen oder -gleichen Wesen, haben ein Gewissen, ein Gemüt, eine Seele“ (Ehneß 2002: 249).

Der höchste Grad von Anthropomorphisierung ist erreicht, wenn Tiere handwerkliche Fähigkeiten besitzen, die sie in der Realität eindeutig nicht haben: wenn Tiere zum Beispiel ihre Pfoten wie Hände benutzen, Kleidung tragen und aufrecht gehen. Ehneß unterscheidet drei Kategorien der Vermenschlichung:

I. Der Mensch schreibt dem Tier bestimmte geistige Eigenschaften (besonders die des Denkens) zu, interpretiert tierische Verhaltensweisen und tierisches Aussehen menschlich; II. Das Tier besitzt die geistigen Eigenschaften des Menschen, kann denken, fühlen, sprechen, hat gewisse menschliche Moralvorstellungen; III. Das Tier besitzt die geistigen und körperlichen Eigenschaften des Menschen. (Ehneß 2002: 249)

Überträgt man dieses Modell auf den Zeichentrickfilm, sind die Tiere der Stufe I also weitgehend natürlich gehalten und behalten ihre eigenen Bewegungsabläufe. Außerdem sprechen sie nicht die menschliche Sprache, eventuell verstehen sie jedoch den Menschen. Diese Rolle wird in Zeichentrickfilmen gerne an Tiere vergeben, die kleinere Nebenrollen haben, zum Beispiel an die Katze von Alice in *Alice im Wunderland*, die nur am Anfang und am Ende des Films vorkommt. Auf der zweiten Stufe wird das Tier ebenfalls weitgehend natürlich dargestellt, hat jedoch mensch-

liche geistige Fähigkeiten, spricht und lebt in menschenähnlichen Sozialsystemen. Beispiele hierfür sind Bambi und seine Eltern in *Bambi*, die Tiere in *Happy Feet* oder in *Findet Nemo*. Auf Stufe drei hat das Tier seine eigene Körperphysiognomie ganz verlassen, hat einen aufrechten Gang und trägt meist Menschenkleidung. Außerdem denkt und spricht es wie ein Mensch; vom Tier ist bei dieser Stufe quasi nur noch die äußere Hülle übrig. Diese Stufe der Anthropomorphisierung weisen alle Tiersatiren bzw. Karikaturen auf, wie *Animal Farm* oder *Fritz the Cat* oder sehr fabelähnliche Geschichten wie *Robin Hood*. Außerdem trifft dies für eine Vielzahl von tierischen Helden in Zeichentrickserien zu: Wie zum Beispiel Micky Maus, Donald und die anderen Bewohner Entenhausens, auf die Loony Tunes oder auf den Rosaroten Panther. Nicht immer sind alle Tiere eines Zeichentrickfilmes auf die gleiche Art und Weise anthropomorphisiert, wie am Beispiel von Disneys *Pinocchio* (1940) deutlich wird. In dem Film nach der Romanvorlage *Das Abenteuer von Pinocchio* mit dem Untertitel *Die Geschichte einer Handpuppe* von Carlo Collodi, treten sowohl Tiere auf, die Merkmale der Stufen III und I aufweisen, als auch Tiere, die überhaupt nicht anthropomorphisiert dargestellt werden.

Die Tiere der Stufe III sind in dem Film zum einen klassische Fabeltiere wie die Schurken Fuchs und Kater, aber auch kleine Lebewesen wie die Grille Jiminy⁷². Diese Tiere haben einen aufrechten Gang, tragen menschliche Kleidung, sprechen und denken wie Menschen, und haben bis auf ihr Äußeres keine tierischen Merkmale mehr. Signifikant ist bei *Pinocchio* auch zu sehen, dass sogar die gleiche Tierart auf verschiedene Weise anthropomorphisiert werden kann: Der Schurken-Kater, der den Fuchs begleitet, ist als anthropomorphisiertes Tier der Stufe III dargestellt und spaziert auf zwei Beinen in verlotterter Kleidung umher, wenn auch mit der Einschränkung, dass er nicht spricht. Figaro hingegen, der Kater von Pinocchios „Vater“ Gepetto, ist nach Stufe I vermenschlicht. Er zeigt menschliche Gesichtsausdrücke, an denen Ärger, Freude oder Skepsis zu erkennen sind, und andere kleinere Verhaltens-Anthropomorphisierungen: So schläft er zum Beispiel wie Gepetto auf dem Rücken im Bett. Abgesehen davon wird er sehr natürlich dargestellt. Er

⁷² Jiminy Grille ist im Disney-Film *Pinocchios Gewissen*, weil die Fee dieses bei der Ausstattung der Holzpuppe mit menschlichen Fähigkeiten vergessen hat. In der Romanvorlage hat das Insekt allerdings nur einen sehr kurzen Auftritt: Pinocchio bereitet seinem Leben mit einem Holzhammer ein schnelles Ende. Stattdessen taucht in späteren Kapiteln der Schatten der sprechenden Grille auf, der Pinocchio moralisch unterstützen will (vgl. Duve/Völker 1997: 329f.).

versteh zwar seinen Herrn, spricht selbst aber keine menschliche Sprache, sondern miaut nur gelegentlich. Der Wal, in dessen Magen zwischenzeitlich Gepetto, Figaro und Pinocchio gefangen sind, ist hingegen in keiner Weise anthropomorphisiert: Bis auf ein leicht cartoonisiertes Äußeres ist er einfach ein tierisches Ungeheuer, das weder die menschliche Sprache zu verstehen scheint, noch selbst spricht.

Ein weiteres Beispiel für einen Film mit verschiedenen anthropomorphisierten Tieren ist *Alice im Wunderland*, in der Tiere der Stufen I und III vorkommen: Der Stufe I ist, wie erwähnt, die Katze in der realen Welt zuzuordnen. Nach Stufe III sind alle Tiere im Wunderland vermenschlicht, zum Beispiel der weiße Hase, dem Alice in den Kaninchenbau folgt, oder der Wasserpfeife rauchende Tausendfüßler. Ehneß schreibt über den Film:

Das unterschiedslose Zusammenleben von Mensch und Tier wird beispielsweise bei der Teegesellschaft deutlich, bei welcher der „Märzhase“ – ein Tier – und der „Hutmacher“ – ein Mensch – zusammen an einem Tisch sitzen. Man kann die märchen- und fabelhaften Züge [...] kaum übersehen: Neben Tieren und Menschen treten englische Märchenfiguren – Fweedledum und Tweedledee – und vermenschlichte Gegenstände – Spielkarten – auf. (Ehneß 2002: 298)

Heute gibt es zwei Trends im Bereich der animierten Tierdarstellung: Entweder werden die Tiere so stark überzeichnet, dass sie wie frei erfundene Comicfiguren in Tierkörpern anmuten, wie etwa die Tiere in *Madagascar* oder der Esel bei *Shrek*, die nach Stufe III anthropomorphisiert sind, auch wenn sie keine menschliche Kleidung tragen. Oder aber die Tiere sind nach der Stufe II anthropomorphisiert, wobei großer Wert darauf gelegt wird, die Tiere in vielen Details möglichst naturgetreu darzustellen: Bewegungsabläufe werden lebensecht nachgeahmt, Lebensumstände detailliert dargestellt und das Äußere möglichst wenig verfremdet, wie zum Beispiel in *Findet Nemo* und *Happy Feet*.

4.1.3 Das philosophische Dilemma

Die Meinungen über die Vermenschlichung von Tieren gehen stark auseinander, sowohl in Bezug auf Cartoons als auch in der Verhaltensforschung. Im *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* wird die Anthropomorphisierung von Tieren als „pädagogisches und künstlerisches Mittel“ (Doderer 1982: 44) beschrieben.

Alice im Wunderland wurde in China 1931 sogar verboten, „weil die Tiere darin reden können und weil es verwerflich ist, das Tier dem Menschen gleichzusetzen“ (Krämer/Schmidt: 1997: 99).

Finch beschreibt, dass es ihn auch in abendfüllenden Trickfilmen nie gestört habe, „dass die Tiere menschliche Eigenschaften hatten“ (Finch 1984: 257). Weiter sei man auch nicht überrascht, dass Pinocchio von einem Fuchs und einer Katze vom rechten Weg abgebracht werde, weil diese Tiere eindeutige Karikaturen menschlicher Typen seien und die Geschichte in eine fantastische Dimension übergehe, „in der wir eher eine Metapher als eine naturalistische Darstellung sehen“ (Finch 1984: 257).

Gerade diese Degradierung des Tieres zur bloßen Metapher kritisiert Chevalier, der Cartoontiere als „grafische Deformationen“ beschreibt, bei denen nicht viel vom ursprünglichen Tier übrig bleibe. So gleiche Micky Maus nur deshalb einer Maus, weil man ihren Namen kenne, und Goofy sei selbst von Experten schon als Pferd erkannt worden, und nicht als der Hund, den er darstellen soll. Chevalier folgert:

Wenn also der echte Fabulist das Menschliche und die Vielfalt des Verhaltens durch das Tier ausdrückt, so zeigt Walt Disney auf der anderen Seite durch einen zoologischen Symbolismus, den er der Natur entnimmt, nur entkörperte, vorgefasste Ideen. (Chevalier 1963: 114)

Nicht das Tier selbst werde imitiert, sondern nur die Idee eines Tieres übernommen, gepaart mit Disneys Vorstellung von dessen Gemüt, „wie eine Art naiver Künstler, der reich an dieser Ausdrucksart ist, wie etwa ein Kind, das ja auch über diese Ausdrucksart verfügt“ (Chevalier 1963: 114). Diese Fantasie habe jedoch nichts mit der Realität zu tun und sei von anderen Menschen unhinterfragt übernommen worden. „Ergeben ein Kopf, ein Schwanz und vier Pfoten automatisch einen Vierfüßler?“ (Chevalier 1963: 114) fragt Chevalier polemisch. Er folgert, dass ein großer Teil von Disneys Zeichnungen nur eines seien: „das traurige Paradoxum einer von aller Kraft entblößten direkten Beobachtung, ohne sich an der Poesie des Phantasieeinfalls zu bereichern“ (Chevalier 1963: 114). Chevalier hat bei dieser Beschreibung wahrscheinlich sein Augenmerk auf Cartoons gelegt und somit auf Zeichentricktiere der dritten Anthropomorphisierungsstufe.

Problematisch wird die Anthropomorphisierung, wenn Missstände in der Beziehung von Mensch und Tier aufgezeigt werden und bei dem Zuschauer Empathie für Tiere

geweckt werden soll. Die Vermenschlichung soll in diesem Fall dazu führen, dass der Mensch die Perspektive wechselt und sich in die Lage des Tieres versetzt. Oft kommt die Botschaft des Filmes genau dann jedoch nicht an, weil die Tiere als Hybridwesen oder Chimären gesehen werden. Mit der Retransformation in die reale Tierwelt sprechen die Zuschauer den Tieren möglicherweise auch die als menschlich eingestuften Fähigkeiten wieder ab. Wenn beispielsweise in der Serie *Als die Tiere den Wald verließen* die Tiere beschließen, das Waldgebiet zu verlassen, weil die Menschen ihnen durch die Abholzung des Waldes den Lebensraum nehmen, ist diese intelligente Überlegung natürlich eine Vermenschlichung. Dass Tiere durch die Abholzung von Wäldern ihren Lebensraum verlieren können, ist jedoch ein wirkliches Problem, unter dem reale Tiere leiden.

Während Tiere im Zeichentrickfilm häufig vermenschlicht werden, tut sich die Verhaltensforschung eher schwer damit. Denn unter Anthropomorphisierung wird meist verstanden, dass Tieren Fähigkeiten zugeschrieben werden, die nicht ihrer Natur entsprechen. Der Begriff ist somit meist negativ konnotiert. Andreas Blühm und Louise Lippincott schreiben in dem Buch *Tierschau: Wie unser Bild vom Tier entstand*:

Aber ist es fair, negativ von Vermenschlichung zu sprechen, wenn wir erkannt haben, dass der Mensch und das Tier nur zwei Arten von Säugetieren sind? [...] Was ist also noch menschlich, was tierisch? Ist „Vermenschlichung“ nicht nur der Nachweis der Verwandtschaft? In den vergangenen Jahrhunderten haben sich die Tiere nicht gewandelt, aber unser Blick auf sie. Tiere in der Kunst geben uns Hinweise auf diese Entwicklung. (Blühm/Lippincott 2007: 116)

Die Verhaltensbiologie hat mittlerweile eingeräumt, dass viele Eigenschaften, die einst als rein menschlich gesehen wurden, auch bestimmten Tieren zugesprochen werden können. Durch die Erkenntnisse, dass Tiere Emotionen haben, Kommunikationsfähigkeit besitzen, Werkzeuge gebrauchen und ihr Zusammenleben sogar kulturelle Züge aufweist, sind die bisherigen Grenzen, die zwischen Mensch und Tier gezogen wurden, in den letzten Jahren stark verschwommen. Der Verhaltensforscher Franz de Waal legt dar, dass der Mensch Gemeinsamkeiten mit anderen Tieren meistens bestreitet und diese Andersartigkeit unter anderem linguistisch verstärkt,⁷³

⁷³ Um bei gleichen Vorgängen das Tier vom Menschen zu unterscheiden, gibt es daher verschiedene Ausdrücke: So wird ‚gebären‘ bei der Beschreibung von tierischem Verhalten zu ‚werfen‘, ‚essen‘ zu ‚fressen‘ oder ‚sterben‘ zu ‚verenden‘.

aber dass „Ähnlichkeiten vor allem zwischen verwandten Arten tiefgreifend und Ausdruck einer gemeinsamen evolutionären Vergangenheit sind“ (de Waal 2001: 44). De Waal sieht sich als Forscher in einem Dilemma und warnt vor einer übertriebenen Anthropomorphisierung:

Ich halte überhaupt nichts von gedankenlosen Projektionen auf Tiere, etwa von der Art, dass Katzen ein Schamgefühl hätten (eine äußerst komplexe Emotion), Pferde stolz auf ihre Leistungen seien oder Gorillas sich Gedanken über ein Leben nach dem Tod machten. [...] Doch obwohl ich viel von der Gewinnung von Daten halte, trete ich zugleich für mehr Toleranz gegenüber kognitiven Interpretationen ein, ziehe Vergleiche zu menschlichen Verhaltensweisen und frage mich, warum der Anthropomorphismus in solchen Verruf geraten ist. (de Waal 2001: 44f.)

Der Verhaltensforscher Robert Hinde weist in *Animal Behaviour: A Synthesis of Ethology and Comparative Psychology* (1982) darauf hin, dass die Angst vor dem Anthropomorphismus in der Verhaltensforschung zu einer Ignoranz von komplexen Verhaltensweisen von Tieren geführt hat. Die italienische Philosophin Emanuela Cernami Spada führt aus, dass Anthropomorphismus ein komplexes Problem ist, zumal der Mensch erkannt habe, dass das Tier weder eine Maschine noch ein Mensch ist, der Mensch aber ein Tier. Wenn die Vermenschlichung eine Krankheit sei, so versuche die Wissenschaft diese zu heilen, ohne nach ihren Ursachen zu suchen. Die Schwierigkeit bestehe darin, dass Tiere uns einerseits ähneln und sich andererseits von Menschen unterscheiden. Anthropomorphismus sei dennoch ein Risiko, auf das sich der Mensch einlassen müsse, da er sich nur auf seine menschliche Erfahrung beziehen könne, um Fragen über die tierische Erlebenswelt zu formulieren (vgl. Cernami Spada 1997: 39ff.).

Wenn der Mensch durch Zeichentricktiere Empathievermögen für reale Tiere schaffen will, dann kann er dies quasi nur über die Anthropomorphisierung. Denn Vermenschlichung ist die einfachste Lösung, Fremdes, und somit auch die Tierwelt, zu erfassen. Sicher werden Nemo & Co viele Fähigkeiten zugeschrieben, die nicht ihrem tierlichen Naturell entsprechen, wenn sie zum Beispiel telefonieren oder in die Schule gehen. Doch andere Fähigkeiten, wie Emotionen und Kommunikationsfähigkeit, sollten nicht als rein menschlich abgetan werden.

Die Vermenschlichung von Tieren im Zeichentrickfilm kann somit zwei sehr unterschiedliche Auswirkungen haben: Die Anthropomorphisierung nach der dritten

Stufe hat meistens zur Folge, dass vom ursprünglichen Tier nur noch eine oberflächliche Karikatur übrig bleibt. Der Mensch sieht das Tier als Karikatur seiner selbst, ohne Empathievermögen oder Verständnis für die spezielle Lebenssituation zu entwickeln. Das reale Tier wird dem Filmrezipienten dadurch in der Regel nicht näher gebracht. Die Anthropomorphisierung nach der zweiten Stufe hingegen kann zu einer Sensibilisierung von Menschen in Bezug auf die Lebensumstände von Tieren beitragen, wenn das Tier relativ natürlich dargestellt wird, sprechen und seine Situation veranschaulichen kann. Der Zuschauer kann bei dieser Art der Darstellung lernen, sich in das Tier hineinzusetzen.

Es kann also – allen Vorwürfen zum Trotz – gerade durch überlegt eingesetzte Anthropomorphisierung eine Sensibilisierung der Zuschauer stattfinden. Die Schwierigkeit besteht darin, die Anthropomorphisierung so zu gestalten, dass sie dem Tier gerecht wird.

Paradoxerweise geschieht in der Vorführung eines Zeichentrickfilms eine Umkehrung der Verhältnisse: Tiere werden anthropomorphisiert, Menschen in gewisser Weise theriomorphisiert. Denn die Aufmerksamkeit und die Emotionen der Zuschauer werden durch die Kameraführung, den Spannungsbogen und die Musik so sehr gelenkt, dass wenig von ihrem freien ‚menschlichen‘ Geist übrig bleibt. Ecos Bemerkung über Zoos und Nationalparks ist ebenso auf den Zeichentrickfilm übertragbar: „Die Tiere erlangen das Glück durch Vermenschlichung, die Zuschauer durch Vertierung“ (Eco 1985: 92).

4.2 Das Tier als sozial-politische Karikatur

Politische Karikaturen werden in Zeichentrickfilmen oft mit Tierfiguren umgesetzt. Matt Cartmill begründet diese Wahl damit, dass sich von Tierkarikaturen niemand angegriffen fühle, da „vermenschlichte Tiere rassistisch und ethisch in einer Weise neutral [...] sind, wie das bei menschlichen Gestalten nicht möglich ist“ (Cartmill 1993: 226). Die folgenden Beispiele sollen dies veranschaulichen.

4.2.1 *The Führer's Face und Education for Death*

Walt Disney war in einem kurzen Zeitraum seiner Karriere hochpolitisch: In der wirtschaftlich unsicheren ersten Hälfte der 1930er Jahre, „als die Cartoons soziale Verantwortung und die traditionellen gesellschaftlichen Werte, die sie stets zuvor und wieder danach implizit widerspiegeln, ausgesprochen thematisierten“ (Hoffmann 1984: 21), und in der Zeit um den Zweiten Weltkrieg. 1941 schloss Disney einen Vertrag mit der amerikanischen Regierung, der ihn zur Produktion von 20 Propagandafilmen verpflichtete. Vier Jahre lang produzierte er Filme für die Marine und zur Aufrüstung der Air Force, die zu Informations- und Unterrichtszwecken eingesetzt wurden. Reitberger erklärt die Hintergründe:

Diese Filme brachten zwar keine Gewinne, aber es war ein risikoloses Arbeiten, und das Studio konnte so während des ganzen Krieges die Produktion aufrechterhalten. Außerdem eröffneten diese Aufträge der Walt Disney Productions ein neues Arbeitsfeld, denn künftig wurden nun auch Werbe- und Unterrichtsfilme für private Wirtschaftsunternehmen produziert. (Reitberger 1979: 102)

Anfang der 1940er Jahre wurden zahlreiche Trickfilme mit patriotischem Inhalt produziert.⁷⁴ Solomon erklärt: „Like the top movie stars, Hollywood cartoon characters were used to boost morale and raise money for warrelated causes“ (Solomon 1989: 115). Ein Beispiel für die Politisierung ist *The Thrifty Pig* (1941), ein Film um die drei kleinen Schweinchen, in dem der böse Wolf ein Nazi-Armband trägt (Solomon 1989: 119).

Disneys kritisch-politische Zeichentrickfilme setzten sich mit Politik, Wirtschaft, sozialen Themen und dem Militär auseinander, „jeder einzelne so beißend, satirisch, aggressiv, belehrend, überzeugend, in einem grafischen Stil sparsamer Bewegung und dadurch um so durchschlagender“ (Chevalier 1963: 115).

Der berühmteste Propagandafilm, der während des Zweiten Weltkrieges entstanden ist, ist *The Führer's Face* (1942). Platthaus beschreibt die Handlung des Filmes sehr treffend:

[...] Donald Duck träumt, in einer Diktatur namens Nutzi-Land zu leben, in der alles Leben vom Rhythmus der Produktion strukturiert wird – und vom zwanghaften Ruf

⁷⁴ Intensiv setzt sich Platthaus mit den Filmen in dem Kapitel *An der Heimatfront: Krieg und Kriegsgeschrei im Zeichentrick* in seinem Buch *Von Mann & Maus. Die Welt des Walt Disney* auseinander (vgl. Platthaus 2001: 163ff.).

„Heil Hitler!“, der samt deutschem Gruß bei jeder Nennung des „Führers“ oder bei Erscheinen von dessen Bild zu leisten ist. Derart terrorisiert wird Donald Duck an einem Fließband eingesetzt, wo er in der Choreographie von Chaplins *Moderne Zeiten* so lange Granaten zu montieren hat, bis er in einem seiner typischen Zornausbrüche explodiert und sich in einen der Disney-typischen Rauschzustände hineinsteigert [...]. (Platthaus 2001: 182)

Die Signalpfeifen der Fabrik synchronisieren Donalds Wutausbruch. Der Albtraum endet dadurch, dass er in seinem eigenen Heim aufwacht. Sein Pyjama besteht nach dem Vorbild der amerikanischen Flagge aus einer rot-weiß gestreiften Hose und einem blauen Hemd mit weißen Sternen, hinter seinem Bett befindet sich gerahmt der Spruch „home sweet home“. Donalds Blick fällt zunächst auf einen dunklen Schatten an der Wand. Sofort steht er stramm im Bett, um den Hitlergruß auszuführen – bis er erkennt, dass dies nur der Schatten einer Miniatur-Freiheitsstatue ist, die auf dem Fensterbrett steht. Donald küsst und umarmt sie, und während er sie verliebt anlächelt, säuselt er: „I’m so glad to be a citizen of the United States of Amerika. Ooooooh!“ Ursprünglich sollte der Film *Donald Duck in Nutzi Land* heißen, doch nachdem das Titellied *The Führer’s Face*, eine Parodie der Parteihymne der NSDAP, dem Horst Wessel-Lied, vorab von den Radiohörern sehr gut aufgenommen wurde, entschloss sich Disney, den Titel kurz vor der Premiere in *The Führers Face* umzubenennen (vgl. Platthaus 2001: 183). Der Film wurde 1943 mit einem Oscar als bester Trickfilm ausgezeichnet (vgl. Reitberger 1975: 103).

In *The Führer’s Face* ist, wie in den anderen Filmen mit Donald Duck, nicht offensichtlich zu erkennen, dass das Vorbild für Donald eine Ente war, weil die Figur stark cartoonisiert ist. In der politischen Karikatur stellt Donald lediglich eine witzige Figur dar, mit deren Hilfe das Naziregime durch Details wie den Hitlergruß lächerlich gemacht werden sollte. Allein wenn Donald einen einfachen Hitlergruß ausführt, wirkt er grotesk und ein wenig traurig, weil scheinbar der Wille des sonst so sturen Erpels gebrochen wurde. Auf das Publikum macht Donald, der im wahrsten Sinne des Wortes am laufenden Band salutieren muss, denn er steht ja in einer Fabrik, einen urkomischen Eindruck. Es liegt auf der Hand, warum diese Rolle mit Donald und nicht mit Micky Maus besetzt wurde, wenn man Hoffmanns Beschreibung des Phänomens Micky Maus bedenkt:

In der Mickey Maus manifestieren sich Sehnsüchte und Wünsche einer breiten Mittelschicht: Wie sie möchten sie Schwierigkeiten auf abenteuerliche fröhliche Weise meistern, Konflikten durch flinke Anpassung entgehen, Neurosen im Gemütsbad der von Mickey Mouse verströmten Sympathien ertränken, kurzum, man möchte ein Mensch sein wie sie und Du und ich: ein Durchschnittsmensch. Merke: Mickey Mouse, weil aus Gummi, hat kein Rückgrat. Jener Zynismus Adornos, wonach Cartoon-Wesen ihre Prügel verdienen, auf dass sich ihre Zuschauer an die eigenen leichter gewöhnten, scheint bedenkenswert. (Hoffmann 1984: 20)

Beim einer angepassten Micky Maus hätte demnach die Fallhöhe nicht gestimmt, denn er hätte bis zur Erschöpfung salutiert, ohne in einem Wutausbruch zu enden.

Ein weiterer Film aus der Propagandareihe ist *Education for Death – How to make a Nazi* (1943). Er erzählt „die Geschichte der Erziehung des sensiblen kleinen Knaben Hans, der durch Schule, Hitlerjugend und Wehrmacht zu einer rücksichtslosen Propagandamaschine gemacht wird“ (Platthaus 2001: 183). Nachdem der karikierte Hitler im Film eine dicke blonde Frau wachgeküsst hat, die ein Bierglas in der Hand hat und Germania darstellen soll, hievt er sie umständlich auf sein Pferd, um mit ihr davon zu reiten. Beeindruckend umgesetzt ist die Überblendung von deutschen Soldaten, die über ein Schlachtfeld marschieren, zu Kreuzen und einem riesigen Friedhof. Die Figuren im Film reden alle deutsch, ein Erzähler übersetzt für das amerikanische Publikum. Platthaus hat diese Umsetzung analysiert und stellt fest:

Es ist seltsam, dass der einzige Film, den Disney jemals in deutscher Sprache hergestellt hat, ein Propagandawerk ist, das sich allein an Amerikaner richtete. [...] der Wille zur Authentizität bringt den erstaunlichen Effekt mit sich, dass [...] die Wortwahl den aus dem „Dritten Reich“ überlieferten Dokumenten entspricht. (Platthaus 2001: 184)

In dem Film sind alle Zeichentrickfiguren menschlich, dennoch kommen auch Tiere vor: In der Schulklassen-Szene malt der Lehrer einen Hasen und einen Fuchs auf die Tafel, die sich – ganz in Zeichentrickmanier – verselbstständigen: Der Fuchs frisst den Hasen. Der Lehrer fragt, was man daraus lernen könne, und der kleine Hans antwortet: „Das arme Häschen.“ Dies war nach Meinung des Lehrers die falsche Antwort. Hans wird als „Dummkopf“ bezeichnet und muss sich, mit dem Rücken von der Klasse abgewandt, in eine Ecke setzen. Die richtige Antwort weiß ein Mitschüler: „Die Welt gehört den Stärkeren!“ „Und den Brutalen“, wirft ein anderer ein. „Der Hase ist schwach und feige und verdient zu sterben! Wir spucken auf ihn!“

wirft ein weiterer ein. Nun hat auch Hans verstanden und beteuert: „Ich hasse den Hasen!“

Die Erziehung zur Gnadenlosigkeit beginnt bezeichnenderweise mit der emotionalen Abhärtung gegenüber Tieren: Das Verachten von Tieren ist der erste Schritt auf dem Weg zum starken und gefühllosen Soldaten.⁷⁵ Der nächste Schritt wäre dann wohl das eigenhändige Quälen – was sehr an William Hogarth und seine *Vier Stufen der Grausamkeit* erinnern lässt. Unterdrückung wird in diesem Beispiel am Tier „geübt“, um es später auch auf Menschen zu übertragen. Nicht zufällig wurden Juden auch als „Ratten“ oder „Ungeziefer“ beschrieben. Adorno beschrieb 1945, dass die Nationalsozialisten Gewalt gegen bestimmte Menschengruppen durch die Zuschreibung von Tier-Ähnlichkeit legitimierten. Adolf Hitler propagierte beispielsweise: „Mit dem so genannten ‚Herzenstakt‘ befreit sich kein Volk von artfremden Schädlingen“ (Hitler in Schmitz-Berning 1998: 296). Es falle auf, dass die Entrüstung über Grausamkeiten geringer werde, je unähnlicher die Opfer der Norm seien, so Adorno:

Vielleicht ist der gesellschaftliche Schematismus bei der Wahrnehmung bei den Antisemiten so geartet, dass sie die Juden überhaupt nicht als Menschen sehen. Die stets wieder begegnende Aussage, Wilde, Schwarze, Japaner glichen Tieren, etwa Affen, enthält bereits den Schlüssel zum Pogrom. Über dessen Möglichkeit wird entschieden in dem Augenblick, in dem das Auge eines tödlich verwundeten Tiers den Menschen trifft. Der Trotz, mit dem er dieses Bild von sich schiebt - ‚es ist ja bloß ein Tier‘ -, wiederholt sich unaufhaltsam in den Grausamkeiten an Menschen, in denen die Täter das ‚Nur ein Tier‘ immer wieder sich bestätigen müssen, weil sie es schon am Tier nie ganz glauben konnten. (Adorno 1969: 133f.)

Das Tier ist nach der nationalsozialistischen Ideologie jedoch nicht nur ein Symbol für das Minderwertige und Schwache, sondern auch für das Starke: Der Fuchs, der das Tier vernichtet, wird zum Vorbild. Adolf Hitler äußerte bei seiner Rede am Reichsparteitag der NSDAP 1935:

Was wir von unserer deutschen Jugend wünschen, ist etwas anderes, als die Vergangenheit gewünscht hat. In unseren Augen da muß der Junge der Zukunft schlank und rank sein, flink wie Windhunde, zäh wie Leder und hart wie Kruppstahl. (Hitler in Schmitz-Berning 1998: 295f.)

⁷⁵ An der Universität Klagenfurt liegt seit 2003 auch eine Dissertation von Astrid Kaplan zu dem Thema *Zum psychologischen Zusammenhang zwischen der Gewalt gegenüber Tieren und der Gewalt gegenüber Menschen* (2003) vor.

Die Kette Windhunde – Leder – Kruppstahl verdeutlicht, dass das Tier in dem nationalsozialistischen Jargon als Symbol für körperliche Schnelligkeit und körperliche Stärke eingesetzt wurde. Doch die Verbindung Tier – Tierhaut – Stahl zeigt zugleich die herabwürdigende Funktionalisierung des Tieres zum Nutzen des Menschen.

Im Disney-Film funktioniert die systematische Abstumpfung der künftigen Soldaten, die mit der Grausamkeit gegen die Tiere beginnt, denn bald darauf ist der kleine Hans Teil einer Armee, deren Ziel es ist, Herrscher über die anderen Völker zu werden. Der Film stellt die Erziehungsmethoden zur Abhärtung der Hitlerjugend nicht nur dar, sondern kritisiert sie auch offen. In der geschilderten Szene wird folgende Botschaft transportiert: Ein guter Mensch empfindet Mitgefühl für Tiere. Wer kein Mitleid hat und vielleicht sogar selbst Tiere quält, ist auf gutem Wege, ein menschenverachtender Nationalsozialist zu werden. Auch wenn diese Intention nur unterschwellig mitschwingt, so ist sie doch vorhanden. Der Film ist somit ein positives Beispiel für eine Sensibilisierung der Zuschauer für das Leid, das Tiere empfinden.

Laut Reitberger ließ Disney viele der Propagandafilme nach dem Krieg in den Archiven verschwinden – so auch *Victory through Air Power* (1943), eine Mischung aus Real- und Trickfilm über den strategischen Einsatz von Langstreckenbomben (vgl. Reitberger 1975: 103f.). Die Filme *The Führer's Face* und *Education for Death* haben allerdings auch heute noch einen hohen Bekanntheitsgrad: Auf der Internetplattform www.youtube.com sind die Filme gleich mehrfach vertreten und somit weltweit kostenlos zugänglich.⁷⁶

4.2.2 *Animal Farm*

Ein politischer Zeichentrickfilm in Spielfilmlänge, in dem anhand einer Gruppe von Tieren gesellschaftliche Verhältnisse karikiert werden, ist der Film *Animal Farm* aus dem Jahr 1955, der George Orwells gleichnamigen Roman zur Vorlage hat. In der Geschichte verkommt die Farm des meist betrunkenen Bauern Jones zusehends. Der Eber Der alte Major ruft eines Nachts zur Revolution auf und stirbt wenig später, als die Tiere ein revolutionäres Lied singen. Das Schwein mit dem Namen Schneeball

⁷⁶ Aufgrund der häufig wechselnden Anbieter erscheint es mir wenig sinnvoll, an dieser Stelle einen genauen Link zu hinterlegen. Über die Suchfunktion bei www.youtube.com sind die Filme jedoch schnell zu finden.

übernimmt die Führung, vertreibt den Farmer und ernennt die Farm zur „Animal Farm“. Der Tierstaat hat fünf Gesetze, dessen Wichtigstes „Alle Tiere sind gleich“ lautet. Als die Menschen versuchen, den Hof zurückzuerobern, können sich die Tiere gegen sie behaupten. Allerdings gibt es innerhalb der Schweineführung Unstimmigkeiten zwischen Schneeball und dem Schwein Napoleon. Napoleon lässt Schneeball von Hunden umbringen und gibt dessen Plan für ein Windrad zur Energieversorgung als seinen eigenen aus. „Napoleons Schreckensherrschaft schafft die Demokratie unter den Tieren in Gänze wieder ab. Bis zur Erschöpfung muss gearbeitet werden, und das bei herabgesetzten Futterrationen“ (Giesen 2003: 48).

Außerdem beginnt Napoleon, Handelsbeziehungen mit der Menschenwelt aufzunehmen. Die zuvor festgelegten Gesetze schwinden dahin, bis schließlich vor allem das Motto existiert: „Alle Tiere sind gleich – aber einige Tiere sind gleicher.“

Ein weiterer Versuch der Menschen, die Farm zurückzuerobern, kann nur mit Mühe abgewendet werden, wobei die Windmühle vernichtet wird, die die Farm mit Energie versorgt. Als beim Wiederaufbau das Pferd Boxer verletzt wird, das zuvor viel Einsatz gezeigt hatte, wird es zum Abdeckerhof gebracht.

Der Sozialist George Orwell beschreibt in seiner Dystopie exemplarisch den politischen Machtmissbrauch. Die Figuren des Filmes sind an historische Persönlichkeiten angelehnt: Der Bauer Jones ist nach dem Vorbild des Zaren Nikolaus gestaltet, der als Alleinherrscher seine Untertanen schamlos ausbeutete. Die durch ihn geschaffene Notsituation im Land führte schließlich zur Revolution in Russland.

Der Charakter des Schweins Der alte Major stellt eine Mischung aus Marx und Lenin dar, der den Kommunismus propagiert, aber noch vor dessen Durchführung stirbt. Die Figur Schneeball ist an Trotzki angelehnt: Er will durch Bildung und Modernisierung die Situation auf der Farm verbessern und versuchen, „die animalistischen Ideale von der Gleichheit aller Tiere, der gerechten Verteilung des Futters und der Unantastbarkeit des tierischen Lebens zu verwirklichen“ (Duve/Völker 1997: 557). Napoleons Charakter orientiert sich hingegen an Stalin. Er ist Schneeballs Gegenspieler, der zunächst mit Schneeball gemeinsam regiert, „so wie Stalin zu Beginn der bolschewistischen Herrschaft in Rußland noch auf Trotzki Rücksicht nehmen mußte“ (Duve/Völker 1997: 457). Dann ernennt sich Napoleon jedoch selber zum Alleinherrscher und somit zum Diktator der Farm.

Die Schafe, Kühe und Hühner des Filmes stehen für das Volk, das sich – bis auf die Hühner, deren Auflehnung gegen die Herrschaft Napoleons mit ihrem Tod endet – nicht gegen die Diktatur wehrt. Das Getreide der Farm wird zur Finanzierung des Baus der Windmühle exportiert, woraufhin eine Hungersnot ausbricht: Ein Symbol für die Anstrengungen der 1930er Jahre, die Sowjetunion zu industrialisieren. Damals betraf die Hungersnot vor allem die Ukraine.

Duve und Völker schreiben: „Am Ende von Orwells Geschichte ist [Napoleon] die schweinische Wiederholung des vertriebenen Bauern Jones“ (Duve/Völker 1997: 457). In der Romanvorlage verbünden sich die Tiere mit den Menschen und lösen eine animalische Weltrevolution aus: Auf jeder Farm herrschen künftig die Schweine über die anderen Tiere und lassen diese für wenig Nahrung viel arbeiten. Im Film lehnen sich die unterdrückten Tiere in der letzten Szene erneut gegen ihre tyrannischen Herrscher auf.

Das Buch *Animal Farm* wurde mit seinem Erscheinen im Jahr 1945 ein großer Erfolg – zuvor hatte Orwell vergeblich versucht, auf Stalins grausame Herrschaft hinzuweisen. Allerdings führte es nicht, wie Orwell gehofft hatte, zu einer Wiederbelebung der sozialistischen Bewegung, sondern wurde „als grundsätzlich antisozialistisches Erziehungsmaterial in den Schulen eingesetzt“ (Duve/Völker 1997: 458).

Die verschiedenen Tierfiguren im Film sind nach dem Modell von Ehneß anfangs nach allen Stufen anthropomorphisiert. Das Volk weist die Merkmale der Stufe I auf und versteht die menschliche Sprache, ohne sie jedoch zu sprechen. Einzig der Gesang beim Revolutionslied ist eine Ausnahme. Die Schweine sind nach der zweiten Stufe anthropomorphisiert, doch Napoleon und sein Schweinegefolge entwickeln im Verlauf der Handlung zunehmend die Merkmale der Stufe III, bis sie schließlich aufrecht gehen und Anzüge tragen. Auch an ihrer Sprache wird die zunehmende Vermenschlichung und somit die Hierarchie der Tiere deutlich: Während die Tiere der Stufe I blöken, mähen oder schnattern, sprechen die Schweine der Stufe II bereits die Menschensprache – allerdings mit grunzenden Elementen. Am Ende des Films hat Napoleon dieses Grunzen jedoch abgelegt und beherrscht sogar das rollende „R“. Schweineähnliches Grunzen nutzt er nur noch, wenn er nach seinen Leibwächterhunden ruft.

Insgesamt kommt der Film ohne Verniedlichung aus, die auch nur schwer mit der Handlung korrespondiert hätte. Der Regisseur des Zeichentrickfilms, John Halas, erklärt in einem Interview mit Rolf Giesen, warum sich sein Film auch inhaltlich nicht mit einem Disney-Zeichentrickfilm vergleichen ließe:

Der Unterschied zwischen ANIMAL FARM und Disney-Filmen liegt in der Aussage. ANIMAL FARM wendet sich an ein erwachsenes Publikum, obwohl die Story einfach ist, so daß sie von jedermann verstanden wird, und auch grafisch unkompliziert gestaltet ist. Auf diese Weise kommt die universale Botschaft besser zum Ausdruck. [...] ANIMAL FARM war seiner Zeit weit voraus. Es ist eine Geschichte von der menschlichen Natur. Wenn Menschen in den Genuß von Macht kommen, neigen sie dazu, diese zu mißbrauchen. Sie werden korrupt und beuten andere Lebewesen aus. Ein Film mit einer solchen Botschaft kann und wird niemals altern. (Halas in Giesen 2003: 49f.)

Da Halas bewusst von „Lebewesen“ spricht, wendet sich der Film somit auf den zweiten Blick auch gegen Tierausbeutung. Denn bei aller politischen Interpretation wird die offensichtliche Geschichte des Films häufig außer Acht gelassen, obwohl sie bemerkenswert ist: Tiere übernehmen eine Farm und wehren sich gegen die Unterdrückung durch den Menschen. Die Tiere beseitigen gewissenhaft die Instrumente der Macht: Peitsche, Geschirr und Beil landen auf einem Scheiterhaufen und werden verbrannt.

Nachdem die korrupten Hühner von den Hunden getötet wurden, wird das Gesetz „No animal shall kill another animal“ durch den Beisatz „without cause“ verändert. Gründe, die einen Mord rechtfertigen, sind jedoch Auslegungssache – ganz ähnlich wie im Deutschen Tierschutzgesetz, in dem es heißt, dass ein Tier nicht ohne vernünftigen Grund getötet werden darf.

Auch das Schicksal des Arbeitspferdes Boxer, das „sich willig für die vermeintlich hehren Ziele eines totalitären Gesellschaftssystem [sic!] einspannen und ausbeuten lässt“ (Duve/Völker 1997: 99), hat sein trauriges Vorbild in der Realität. Als Boxer krank wird, träumt er vom wohlverdienten Ruhestand, wird aber stattdessen zum Abdeckerhof gebracht.

Orwell hatte anscheinend erkannt, dass sich Tiere als Folie für seine kritische Geschichte anboten, weil die Unterdrückung von Tieren den gleichen Gesetzen folgt wie die Unterdrückung von Menschen.

4.3 Das Tier als unpolitische Karikatur des Menschen

Nicht nur in politischen Filmen werden Menschen anhand von Tieren karikiert: Sie eignen sich auch für unpolitische Satiren auf den Menschen. Chevalier sieht die Wahl von Tieren als Protagonisten für Karikaturen als logische Konsequenz aus Disneys Komikprinzip, das vor allem auf Grimassen, Deformation und Übertreibung basiert und für andere Studios wegweisend war. Die Karikatur mit Tieren funktioniert deshalb so gut, weil keine so starke Identifikationsgefahr wie bei Menschenfiguren bestehe (vgl. Chevalier 1963: 113).

4.3.1 *Fritz the Cat*

Fritz the Cat ist keinesfalls zu verwechseln mit *Felix the Cat*, dem berühmten Zeichentrickfilm-Helden der 1920er Jahre. Außer einem ähnlichen Namen, der gleichen Tierart und einer „gewissen Boshaftigkeit“ (Siebert 2005: 54) haben die beiden Protagonisten nämlich rein gar nichts gemeinsam. Der Zeichentrickfilm *Fritz the Cat* (1972) basiert auf einem Comic von Robert Crumb und karikiert die Verhältnisse der 1960er Jahre, in denen der Student Fritz sich lieber für die Studentenbewegung und die sexuelle Befreiung engagiert, als an universitären Lehrveranstaltungen teilzunehmen. Er feiert in seiner Studentenbude wilde Orgien und konsumiert Drogen, kämpft gegen das Regime ohne es genau zu kennen und ist immer auf der Flucht vor der Polizei, die seine Drogen finden könnte. Duven und Völker bezeichnen den Film als „ätzend-grinsende Satire auf das weiße Establishment und auf dessen oft gleichermaßen verbiestert-engstirnige Gegner“ (Duven/Völker 1997: 234). Giesen führt aus:

Die Geschichte vom frechen Fritz, die zugleich ein Abbild der 60er Jahre war, war ein Donnerschlag für die Disney- [...] gewohnten Zeichentrickfans und -zensoren, die zwar Brutalität schon, jedoch nicht Sex im Zeichentrickfilm gewohnt waren. Wobei der Begriff Sex Übertreibung ist: es wird in den Vorspann uriniert, eine Badewannenszene ist schlüpfrig und die lüsterne Jagd des „schmutzigsten Katers der Welt“ auf eine barbusige schwarze Krähe ist weniger als die damit verbundene Spekulationen und Erwartungen. (Giesen 2003: 175)

Dieser Film wurde als erster Animationsfilm von der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) mit einer Freigabe ab 18 Jahren belegt; zur Veröffentlichung des Videos wurde die Altersbeschränkung auf 16 Jahre herabgesetzt. Gerade dieses Jugendverbot sorgte dafür, dass der Film zum Kultfilm wurde und eine neugierige Anhängerschaft fand (vgl. Giesen 2003: 175).

Fitz the Cat gilt als zukunftsweisend für den Trickfilm für Erwachsene, denn der Regisseur Ralph Bakshi⁷⁷ schuf mit seinen Filmen „die ersten nicht-jugendfreien Trickfilme, die zugleich am Anfang einer Tradition der Underground-Zeichentrickfilme jenseits der großen Kinosäle stehen“ (Siebert 2005: 54).

Dennoch war der Erfinder Crumb mit dem Ergebnis der Verfilmung nicht zufrieden, wie Giesen schreibt: „Bakshi hatte getreu seinem Nicht-Vorbild Walt Disney die Geschichte ‚disneyfiziert‘ und persönlich-autobiographisch gefärbt“ (Giesen 2003: 175). Crumb zeichnete daher im Comic den Tod seiner Figur Fritz durch ein mit einem Eispickel bewaffnetes Straußenweibchen, um sich gegen die weitere Verwertung von Fritz abzusichern.⁷⁸

Wie Siebert erwähnt, „sind alle Akteure viel konsequenter anthropomorph als alle anderen Cartoon-Figuren zuvor“ (Siebert 2005: 54). Dies äußert sich nicht nur in einem aufrechten Gang, menschlicher Kleidung und Sprache, sondern es gibt auch „Tierweibchen, die plötzlich menschliche Brüste entblößen und mit aufreizenden Stiefeln umherziehen“ (Siebert 2005: 54). Während in der Natur zahlreichen Tieren das Geschlecht auf den ersten Blick nicht anzusehen ist, wird es bei der Übersetzung in den Zeichentrickfilm spätestens ab der Anthropomorphisierungsstufe II durch das Bedienen von geschlechtsspezifischen Stereotypen wie längeren Wimpern, Kleidern oder Schleifchen bei Frauen oder aber Hosen bei Männern deutlich hervorgehoben. Diese genaue Zuordnung ist Menschen wichtig, zu detailliert sollte sie aber auch nicht sein: Sexualität war bis zur Premiere von *Fritz the Cat* unter Zeichentricktieren ein Tabu, mit dem der Film erstmals brach. Siebert erklärt die Figuren zu Hybridwesen aus Mensch und Tier, die gerade deswegen „unter der Tiermaske ihre Perversionen aus-

⁷⁷ Regisseur Bakshi war unter anderem Regisseur für die Zeichentrickversion von *Der Herr der Ringe* (1977) (vgl. Giesen 2003: 209ff.).

⁷⁸ 1974 erschien ein weiterer Film mit Fritz in der Hauptrolle: *The nine Lives of Fritz the Cat*, an dem jedoch weder Crumb noch Bakshi beteiligt waren, und der nicht an den Erfolg seines Vorgängers anknüpfen konnte.

leben und die niedliche Disney-Welt ein für allemal mit deren eigenen Mitteln aushebeln“ (Siebert 2005: 54).

Wie in den meisten Zeichentrickfilmen, in denen Tiere nach der dritten Stufe anthropomorphisiert sind, sind in dieser Geschichte keine Botschaften enthalten, die die Mensch-Tier-Beziehung betreffen. In *Fritz the Cat* sind die Tiere reine Karikaturen.

4.3.2 Madagascar

Der Animationsfilm *Madagascar* ist eine DreamWorks Produktion aus dem Jahr 2005, in dem vor allem in New York lebende Großstädter karikiert werden.

Der Film handelt von den vier Zootieren Marty, der ein Zebra ist, dem Löwen Alex, der Giraffe Melman und dem Nilpferd Gloria. Die Tiere sind stark cartoonisiert und zwischen der zweiten und der dritten Stufe der Anthropomorphisierung einzuordnen: Sie tragen zwar keine Kleidung, aber Löwe und Nilpferd laufen aufrecht und sprechen. Marty wird zu seinem zehnten Geburtstag von Gelüsten nach Freiheit geplagt und macht sich heimlich auf den Weg in die Stadt. Seine Freunde machen sich Sorgen und folgen ihm, sodass sich schließlich Tierschützer für sie einsetzen („Tiere gehören nicht in Gefangenschaft, sondern werden ihrem Wunsch entsprechend in die Freiheit entlassen“) und die Tiere in einen Nationalpark verschifft werden sollen. Stattdessen stranden die vier Tiere jedoch auf Madagascar, aber außer Marty scheint es keinem recht zu gefallen. Vor allem das Fressen und gefressen werden macht den Tieren zu schaffen, erst recht, als Löwe Alex beginnt, vor Hunger überall Steaks zu sehen.

Der Zoo wird im Film sehr positiv dargestellt. Bis auf Marty, der schon in der ersten Szene des Films von der Freiheit träumt, fühlen sich die Tiere äußerst wohl. Die Zoobewohner genießen ihr Leben als „Stars“. Als die Menschen den Zoo abends verlassen, ruft Marty ihnen hinterher, dass er immer im Zoo anzutreffen ist, auch an Weihnachten und nachts. Diese Aussage ist jedoch weniger auf seine lebenslängliche Gefangenschaft bezogen: Stattdessen spricht aus Marty der Star, der Angst vor dem Ende seines Ruhmes hat. Wenn er im gleichen Atemzug den Menschen zuruft, dass sie ihre Haustiere nicht kastrieren lassen und den Taxifahrern Trinkgeld geben sollen, sind beide Ratschläge nur eine Lachnummer.

Menschen haben im Film nur Nebenrollen und werden als relativ stumpf dargestellt. Als beispielsweise ein Polizist Marty in der Stadt entdeckt, ist seine erste Reaktion, einen Kollegen über Funk zu fragen, ob er das Zebra erschießen darf. In der Central Station, wo der Ausflug der Tiere vorerst durch Betäubungspfeile beendet wird, ist der Löwe in einer Einstellung durch das Gewehr des Menschen zu sehen: Alex, der gerade versucht, Kontakt zu den Menschen aufzunehmen, ist plötzlich ohne eine Spur von Humor als furchteinflößender brüllender Löwe zu sehen. Der Mensch verkennt den Löwen regelrecht in seinem Wesen. Die Tiere wissen jedoch, wie sie den Menschen beeindrucken: Die vier Pinguine des Zoos, die heimliche Ausbruchspläne schmieden, versuchen möglichst „süß und knuddelig“ auszusehen, wenn sie unauffällig sein wollen.

Die Neurosen der Tiere erinnern an die gestresster Großstädter. Giraffe Melman ist ein Hypochonder, das Nilpferd etwas eitel. Marty ist auf dem Selbstfindungstrip und achtet auf seinen Körper: Nach getaner Arbeit stellt er sich aufs Laufband. Alex liebt sein Leben als Star des Zoos. Er schläft unter einer Sonnenbank und ist von den Urwaldgeräuschen genervt, die aus den Lautsprechern schallen, um für den Menschen die Natur zu simulieren.⁷⁹ Alex sehnt sich nicht nach der Natur. Dementsprechend ist er auch wenig begeistert, als er auf Madagascar strandet: Sämtliche Natur erscheint ihm lästig und unbequem, die Tiere bleiben in Dornen und Lianen hängen, und Alex ekelt sich vor einer kleinen Spinne auf seiner Schulter.

Am meisten macht ihm jedoch die in ihm selbst schlummernde Natur zu schaffen. Während die Giraffe, das Nilpferd und das Zebra allesamt Veganer sind, bekommt Alex im Zoo jeden Abend ein Steak serviert, von dem er offenbar gar nicht mehr weiß, dass es „Fleisch“ und somit „totes Tier“ ist. In der Natur angekommen bekommt er Hunger – doch die Algenröllchen, die Marty zubereitet hat, wollen ihm überhaupt nicht schmecken. Bald darauf bekommt er Wahnvorstellungen: Alle Tiere um ihn herum verwandeln sich in Steaks. Sein bester Freund, das Zebra Marty, sagt

⁷⁹ Über den Versuch von Zoos, ihre Anlagen möglichst naturgetreu und realistisch anmuten zu lassen, schreibt Umberto Eco: „Von allen bestehenden Zooanlagen auf der Welt bezeugt ohne Frage die in San Diego den größten Respekt vor dem Tier. Fraglich ist nur, ob dieser Respekt das Tier überzeugen soll oder den Menschen. Der Mensch nimmt jedes Opfer in Kauf, sogar den Verzicht auf den Anblick der Tiere, wenn er nur weiß, dass sie in einer garantiert authentischen Umwelt leben“ (Eco 1985: 89).

abends noch zuversichtlich: „Morgen besorge ich dir ein Steak, auch wenn es mich umbringt.“ Bald darauf beißt der Löwe beinahe in das Hinterteil des Zebras.

Alex wird auf die andere Seite der Insel verstoßen. Er fürchtet sich vor sich selbst und erschrickt vor seinen eigenen scharfen Krallen. Er rettet sich in die Einsamkeit und stellt um sich herum spitze Pfähle auf, um die anderen Tiere zu schützen. Wenn Alex Hunger hat, ist er von diesem Trieb ganz besessen und wird gewissermaßen „tierischer“, indem er sich nicht mehr im Griff hat. Währenddessen entdecken Nilpferd, Giraffe und Zebra auf der Insel überall Spuren des Fressens und gefressen werdens: Ein Schmetterling wird vor ihren Augen von einer Fleisch fressenden Pflanze und ein kleines Küken von einem Krokodil gefressen.

Alex kann sich und seine Freunde schließlich retten, weil er ganz oben in der Nahrungskette steht. Er tut so, als wolle er seine Freunde als Beute nehmen, flüchtet dann aber mit ihnen. Das Hungerproblem wird gelöst, indem Alex Sushi gereicht bekommt: Der entpersonalisierte Fisch scheint ein geringeres Übel zu sein, als seine eigenen Freunde zu essen.

Dass dieser Lösungsvorschlag nicht tierfreundlich ist, ist offensichtlich. Denn dem Zuschauer vermittelt der Film folgende Botschaft: Töte und esse nicht deine Peer Group. Orientiere dich stattdessen bei der Nahrungsaufnahme nach unten und iss Tiere, die du nicht verstehst und nicht gekannt hast. Demnach macht der Mensch in seinem omnivoren Essverhalten alles richtig. „Pro Vegetarismus“ ist die Aussage zumindest nicht. Und auch sonst gibt der Film dem Zuschauer wenig Moralisches mit auf den Weg, außer der Botschaft, dass eine Gruppe stark sein kann und zusammenhalten muss. Die Tiere jedenfalls flüchten zurück in die Gefangenschaft, wo Alex das Fleisch dekontextualisiert und ohne ein schlechtes Gewissen zu sich nehmen kann.

In dem Film *Madagascar* werden einige kritische Anmerkungen zu dem Verhältnis von Mensch und Tier gemacht. Doch auch wenn der Film gute Ansätze aufweisen kann, bleibt insgesamt wenig vom Gedanken der Tierbefreiung übrig. Die zivilisierten Tiere haben keinen Bezug mehr zur Natur und begeben sich schließlich aus Bequemlichkeit freiwillig zurück in den Zoo (auch wenn sie dort nicht ankommen, wie das Publikum durch die Pinguine erfährt, die bereits wissen, dass der Tank des Schiffes leer ist). Die eigentlich amüsanten Tierkarikaturen sind in gewisser Weise

revisionistisch, da einem das Lachen bei genauerer Betrachtung im Halse stecken bleibt.

In Hinblick auf das Untersuchungsfeld dieser Arbeit ist der Film *Madagascar* gerade deswegen von Bedeutung, weil er das Leben im Zoo, die Befreiung daraus, und Vegetarismus zwar darstellt, aber nur um sich über diese Themen lustig zu machen. Der Film ist humorvoll – jedoch in den Bereich der inhaltslosen und seichten Unterhaltung einzuordnen. Dennoch war der Film erfolgreich und spielte 200 Millionen US-Dollar ein (vgl. Peterson 2006), wofür die einzig plausible Erklärung ist, dass sich die Großstadtmenschen in den Figuren wirklich wiederfanden. Nicht nur ihre Neurosen, sondern auch ihre Sehnsucht nach Nähe zur Natur, die dann aber doch irgendwie unbequem ist, werden treffend dargestellt.

4.4 Das Tier als Medium für zwischenmenschliche Normen und Werte

Fast alle Zeichentrickfilme vermitteln menschliche Moralvorstellungen. Doch manche Filme stützen sich so sehr darauf, dass sie die Folien, die sie zur Moralvermittlung gewählt haben, ganz vergessen: Hinter der Menschengeschichte verschwindet das Tier nahezu. Die folgenden Filmbeispiele sollen dies veranschaulichen.

4.4.1 *Dumbo*

Dumbo (1941) ist der vierte abendfüllende Zeichentrickfilm Disneys. Der Film ist nur 64 Minuten lang, weil Disney auf die kostenintensive Multiplankamera verzichten musste. Die dadurch besonders bunt gestaltete Optik passte jedoch gut in das Zirkusambiente des Films (vgl. Reitberger 1979: 100). Reitberger schreibt:

Die von den Schwierigkeiten des Studios bedingte Produktionsweise von *Dumbo* wurde als künstlerische Tugend erkannt, und für viele wurde so der im Vergleich simple Film zum Zenit in Walt Disneys Schaffen. (Reitberger 1979: 100)

Dumbo ist ein kleiner Elefant, der von einem verwirrten Storch bei seiner Mutter in einem Zirkus abgesetzt wird. Von den anderen Elefanten wird er verspottet, weil er größere Ohren hat als sie, über die er gelegentlich stolpert, weil sie über den Boden

schleifen. „Der traurige, tollpatschige und großohrige Rüsselträger wird zum Clown degradiert, was in der dückelhaften Elefantenwelt den sozialen Tod bedeutet“ (Duve/Völker 1997: 172). Doch seine Mutter liebt ihn, wie er ist.

Als ein Menschenjunge Dumbo an den Ohren zieht und verhöhnt, schreitet sie ein und haut ihm mit dem Rüssel auf den Po. Die Wärter peitschen daraufhin die Mutter und bezwingen sie mit Seilen, eisernen Fußfesseln und Elefantenhaken. Dumbo wird von ihr getrennt, eine Blende zeigt die Mutter in einem separierten Waggon mit den Aufschriften „Danger“ und „Mad Elefant“. Das Mondlicht scheint durch die vergitterten Fenster und lässt die Gitterstäbe Schatten über ihren Körper werfen. Die Gefangenschaft und die Unterwerfung durch den Menschen sind hier sehr deutlich, die Mutter und auch der nun einsame Dumbo wiegen mit trauriger Miene ihre Köpfe von einer Seite zur anderen, Dumbo vergießt sogar eine Träne.

Dumbo ist ohne den Schutz seiner Mutter völlig dem Spott der anderen ausgeliefert, doch er schließt Freundschaft mit der Zirkusmaus Timothy, die im Gegensatz zum stummen Dumbo in einer Tour spricht. Timothy bringt Dumbo heimlich zu seiner gefangenen Mutter. Platthaus beschreibt diese Szene, für die Animateur Bill Tytla zuständig war, als „das vielleicht bewegendste Stück Zeichentrick überhaupt“ und führt aus:

Der Moment, als Bambi vom Tod seiner Mutter erfährt, wird gemeinhin gerne als rührseligste aller Disney-Szenen wahlweise gepriesen oder verdammt, doch sie ist nichts gegen die wenigen Sekunden, während Dumbo im Rüssel seiner Mutter schaukelt, dem einzigen Körperteil, das von ihr zu sehen ist, während sie im Gefängniswagen einsitzen muss, und das von Tytla wie ein ganzes Lebewesen eingesetzt wird, das das geliebte Kind liebkost, mit ihm spielt, es tröstet. Und doch versiegen nie die Tränen in Dumbos Augen, während der kleine Elefant geschaukelt wird. (Platthaus 2001: 160)

In dieser Szene funktioniert, was Disney immer anstrebte: „das völlige Innesein einer Zeichentrickfigur mit dem Zuschauer“ (Platthaus 2001: 160). Die Melancholie des kleinen Teilzeitwaisen Dumbo ist glaubwürdiger als ein Schauspieler sie hätte vermitteln können. Die Anthropomorphisierung ist in dieser hoch emotionalen Szene besonders signifikant:

Zugleich vermag der Zeichentrickfilm eine anatomische Unmöglichkeit darzustellen und dies zum adäquaten Imago des Moments zu erklären: Ein Elefant hebt sein Junges

mit dem Rüssel hoch. Dadurch wird die Vermenschlichung, die Disneys Tierfiguren immer wieder zum Vorwurf gemacht wird, einerseits erreicht (durch die spezifisch menschliche Verhaltensweise), andererseits vermieden (durch das elefantenspezifische Werkzeug der Liebeserklärung). Das Verschwimmen der beiden Rollencharakteristika in ein gelungenes, unvergessliches Bild ist der Gipfelpunkt der Kunst, die Walt Disney begründet und die Max Fleischer mit einem Satz beschrieben hat, der Walt Disney nicht gefallen hätte, der aber exakt beschreibt, worin auch seine eigenen Stärken lagen: „Wenn es im richtigen Leben passieren kann, dann ist es nicht Zeichentrick.“ So funktioniert Tytlas Dumbo. (Platthaus 2001: 161)

Zunächst müssen sich Mutter und Sohn wieder trennen, doch Dumbo hat glücklicherweise Timothy an seiner Seite, der Dumbo schließlich davon überzeugt, mit seinen Ohren fliegen zu können. Der kleine fliegende Elefant wird zum Star des Zirkus. Die letzten Bilder des Films zeigen, wie er mit seiner Mutter vereint ein luxuriöses (Zirkus-)Leben führt. Duve und Völker beschreiben die Wiederaufnahme eines bekannten Motivs:

Eines der großen Themen (nicht nur) der US-amerikanischen Kinofilme ist der ausgestoßene Niemand, der es im Laufe des Films allen zeigt und schließlich doch noch anerkannt oder sogar gefeiert wird. (Duve/Völker 1997: 172)

Dumbo bot für die Kritiker zunächst wenig Angriffspunkte. Später wurde jedoch vermutet, dass Disneys Zeichner den psychedelischen Drogen nicht abgeneigt seien, weil die Szene, in der Dumbo betrunken ist, eher an einen LSD-Trip als an einen Alkoholrausch erinnert. Außerdem seien die schwarzen Raben eine rassistische Anspielung. Maltin hält diese Anschuldigungen jedoch für falsch: „The crows are undeniably black, but they are black *characters*, not black *stereotypes*“ (Maltin 2000: 52).

Der Film ist bewusst als Tierfilm gehalten, Menschen kommen nur in Nebenrollen vor. Signifikant für die Ignoranz der Menschen ist jedoch, dass ein Clown behauptet, Elefanten hätten keine Gefühle – einer der wenigen Sätze, die überhaupt von Menschen gesprochen werden. Dumbo spricht nicht und seine Mutter spricht nie direkt mit ihm, außer in dem Lied *Baby Mine*. Die beiden Elefanten wirken dadurch relativ natürlich. Die Geschichte wird stattdessen visuell und mit Hilfe der anderen, sprechenden Tiere, erzählt.

Mit dem Thema Zirkus, in dem die Geschichte immerhin spielt, geht der Film mit Ausnahme der Separierung von Dumbos Mutter völlig unkritisch um. Es wird zwar gezeigt, wie die Tiere in engen Brettverschlägen wohnen, beim Aufbau des Zirkuszeltens eingesetzt werden und sich bei Auftritten im Zirkus zu waghalsige Pyramiden übereinanderstapeln, doch all dies erscheint in keinem negativen Licht – es scheint den Tieren nichts auszumachen. Im Gegenteil unterstützen sie ihre Gefangenschaft sogar: In einer Szene brüllt ein Gorilla in seinem Zirkuswagen und hält sich dabei so sehr an den Gitterstangen fest, dass eine von ihnen herausbricht. Der Gorilla denkt jedoch gar nicht an die Freiheit, sondern steckt sie schnell wieder in die Halterung. Die hohe Emotionalität des Filmes und der ohnehin traurige Dumbo hätten theoretisch dafür genutzt werden können, den Zirkus kritischer darzustellen. Möglicherweise ist das Bewusstsein der Menschen für das Leiden der Tiere im Zirkus jedoch erst später entstanden. Der Verein *Menschen für Tierrechte* schreibt in einer Broschüre über den Zirkus:

Der Zirkus feiert die Herrschaft des Menschen über die Tierwelt. Er führt auf spielerische Weise vor, dass uns das „Recht“ zustehe, über alle Geschöpfe dieser Erde nach Belieben zu verfügen. Wenn wir uns von Kindheit an daran gewöhnen, es für „normal“ zu halten, dass Wildtiere nach unserer Peitsche zu tanzen haben, erlernen wir nicht den Respekt vor der Würde und dem Eigenleben anderer Wesen. (Walden 2001)

Bei Dumbo bleibt vom Eigenleben und der Würde der Tiere leider wenig übrig. Die Botschaften des Filmes spiegeln ausschließlich Normen der Menschen: Liebe, Freundschaft und Selbstvertrauen.

4.4.2 Susi und Strolch

In dem Film *Susi und Strolch (Lady and the Tramp)* aus dem Jahr 1955 spiegeln sich stark die amerikanischen Wertvorstellungen aus seiner Produktionszeit. Die Tiere sind nach dem Modell von Ehneß auf der zweiten Stufe anthropomorphisiert, indem sie sich nach ihrer tierischen Natur verhalten und bewegen, aber die geistigen und sprachlichen Fähigkeiten der Menschen übernehmen.

Die Cockerspanielhündin Susi kommt um das Jahr 1910 als Geschenk für eine junge Ehefrau in einen Haushalt in Pittsburgh. Sie ist ein vorbildlicher Haushund, der seine Liebe durch das ans Bett bringen von Schuhen und Zeitung zeigt und als Beweis der

Gegenliebe von Herrchen und Frauchen (Jim und Elizabeth, die sich jedoch immer nur mit Dear und Darling ansprechen) in deren Bett schlafen darf.

Susi fühlt sich sehr wohl, bis ihr eines Tages menschlicher Nachwuchs den Rang abläuft: Als ihr Frauchen schwanger wird, muss Susi in der Hundehütte vor dem Haus schlafen. Die Nachbarshunde erklären ihr, das menschliche Herz könne nur einen lieben und der Hund sei eben doch nicht der beste Freund des Menschen.

Eines Tages will Susi den Goldfisch des Hauses vor den Siamkatzen der Oma retten, die zu Besuch sind. Doch ihr Gebell wird fehl gedeutet, sodass Susi aus Angst vor möglichen Aggressionen gegen das Baby einen Maulkorb bekommt. Der Terriermischling und Streuner Strolch weiß eine Lösung und geht mit Susi in den Zoo, wo ein Biber sie von dem lästigen Beißschutz befreit. Beide erleben eine romantische Nacht, und Strolch will Susi die Freiheit schmackhaft machen. Strolch zeigt der völlig hilflosen und schreckhaften Dame Susi die Welt in Freiheit und die Hunde verlieben sich bei einem Teller Spaghetti.

Am nächsten Morgen wird Susi von einem Hundefänger gefangen und in einen Zwinger gebracht. Ihre Steuermarke rettet die Hündin: Sie wird zu ihren Besitzern zurückgebracht, wo sie erneut vor der Hundehütte angekettet wird. Eines Nachts beobachtet sie, wie eine Ratte sich ins Kinderzimmer schleicht und alarmiert Strolch, der die Ratte tötet. Die Großmutter, die vom Krach geweckt herbeigeeilt ist, hält Strolch für den Bösewicht, weil sie die tote Ratte nicht bemerkt, und alarmiert den Hundefänger. Während das Herrchen sich von Susi die tote Ratte zeigen lässt, retten die Nachbarshunde Strolch aus der Pferdekutsche, die zum Zwinger fährt. Ein Zeitsprung zeigt Susi und Strolch, beide mit Hundemarke, im Wohnzimmer sitzen – mit vier Welpen: Drei kleinen Susis und einem kleinen Strolch.

Platthaus schreibt über das Rezept für *Peter Pan* (1953) und *Susi und Strolch* gleichermaßen:

Peter Pan und *Susi und Strolch* wurden [...] mustergültige Vertreter all dessen, was man noch heute mit Disney-Zeichentrick verbindet: äußere Sorgfalt in jedem Detail, liebevoll ausgearbeitete Figuren, reichlich musikalische Einlagen und vor allem ein runder Zeichenstil, an dem sich kein Zuschauer reiben kann. Zeitlosigkeit durch Nostalgie war in den fünfziger Jahren das Motto bei Disney, und die bis heute regelmäßig durchgeführten Neustarts der alten Filme beweisen, dass dieses Konzept nichts an Aktualität verloren hat. (Platthaus 2001: 190)

Neben Freundschaft und Zusammenhalt, die unter den Hunden herrschen, ist das höchste Gut, das auch Susi und Strolch am Ende des Filmes erreichen, eine eigene Familie. Außerdem spiegelt der Film die Geschlechterrollenverteilung der 1950er Jahre wider, die noch stark vom Bürgertum des 19. Jahrhunderts geprägt ist: Während Strolch als Streuner die Welt kennengelernt hat und zahlreiche Liebschaften hatte, wächst Susi wohl behütet in einem Haus auf, ohne Erfahrungen in der Außenwelt gesammelt, geschweige denn Kontakt zu männlichen Hunden gehabt zu haben. Strolch behandelt Susi wie ein unerfahrenes kleines Mädchen und nennt sie „Püppi“.

Eine kritische Betrachtung von Themen, die den Tierschutz betreffen, findet in *Susi und Strolch* kaum statt, obwohl die Geschichte aus der Perspektive der Hunde erzählt wird und Menschen im Film nur in wenigen Schlüsselszenen detailliert zu sehen sind (vgl. Maltin 2001: 126). Einige angerissene Themen rund um den Alltag von Tieren in den westlichen Gesellschaften werden gänzlich unkritisch behandelt: So gehen Susi und Strolch bei einem Spaziergang an einem Tierhandel vorbei, in dessen Schaufenster Hundewelpen ausgestellt sind. Als einzige Reaktion grüßen die beiden freundlich und gehen weiter. Außerdem besuchen die beiden Hunde einen Zoo, was paradox ist, da sie das Anschauen anderer, gefangener Tiere als Amusement verstehen.

Kritischer thematisiert wird die Funktion des Hundefängers, der streunende Hunde einfängt und sie zum Abdecker bringt. Im Zwinger, in dem auch Susi kurzzeitig fest sitzt, herrscht eine beklemmende Stimmung: Die Hunde heulen im Sonett und beklagen weinend ihr gemeinsames Schicksal, den bevorstehenden Tod. Hündin Putzi muss ihren letzten Gang antreten und kommt in den Abdeckerraum. Susi und später auch Strolch können zwar dem Abdecker aufgrund ihrer Steuermarke entgehen, die anderen Hunde bleiben jedoch ihrem Schicksal überlassen. Der Mensch kann Leben nehmen oder geben. Während der Hundefänger kaltherzig alle streunenden Hunde einfängt, ist die lebenssichernde Hundemarke nur durch die Unterordnung unter ein Herrchen oder Frauchen zu bekommen. Ein Leben als Hund ist also nur durch Unterwerfung möglich – ein Leben in Freiheit als Option gibt es in der Welt von Susi und Strolch nicht, was durchaus der Realität entspricht. Diese Aussage des Filmes erschließt sich jedoch nur durch eine kritische Betrachtung der implizierten Haltung

gegenüber Tieren. Die Intention des Filmes ist vielmehr, zu zeigen, dass es nichts Schöneres geben kann, als einem gesitteten und gut bürgerlichen Familienleben nachzugehen, das dann auch auf die Tierwelt übertragen wird.

4.5 Der tierliebe Mensch als Sympathieträger

In Disney-Filmen drückt sich der Charakter eines Menschen unter anderem in seinem Verhalten gegenüber Tieren aus. Sympathische Menschen fallen durch tierliebes Verhalten auf: Gepetto in *Pinocchio* ist gut zu Kater Figaro, Alice spricht in *Alice im Wunderland* liebevoll mit ihrem Kätzchen, und Dornröschen ist im Disney-Film von 1959 im Wald von einem Dutzend Tieren umgeben, das sie begleitet, mit ihr schmust und singt.

Tiere werden von den freundlichen Menschenprotagonisten in Disney-Filmen stets wie gute Freunde oder jüngere, schutzbedürftige Geschwister behandelt: nachsichtig, liebevoll und respektvoll. Im Gegensatz dazu zeichnen sich unsympathische Personen durch schroffes Verhalten gegenüber Tieren aus: Cruella De Vil wird, wie schon ihr Name sagt, zum personifizierten Bösen, weil sie sich aus dem Fell der *101 Dalmatiner* (1961) einen Mantel schneidern lassen will. In *Die Schöne und das Biest* (1991) ist der eitle, ungebildete und egoistische Gaston ein Jäger. Die selbstlose, kluge und hilfsbereite Belle liest hingegen den Schafen vor, spricht mit dem Pferd und entwickelt später auch für das Biest Gefühle, das im Inneren ein Mensch, äußerlich aber ein tierhaftes Ungeheuer ist.

Ein Blick auf die Beispiele *Schneewittchen und die Sieben Zwerge* und *Cinderella* werden das tierfreundliche Verhalten von sympathischen Hauptpersonen in Disney-Filmen weiter veranschaulichen.

4.5.1 Schneewittchen und die sieben Zwerge

Disney verdiente zunächst nur an den kurzen Cartoons, die als Vorfilme vor den Spielfilmen in den Kinos gezeigt wurden und keinen großen Gewinn einbrachten. Er fühlte sich also gezwungen, Filme in Spielfilmlänge zu produzieren, und entschied

sich, nach der Vorlage der Brüder Grimm⁸⁰ das Märchen *Schneewittchen und die sieben Zwerge* in einen Zeichentrickfilm umzusetzen. Aus dem geplanten Produktionszeitraum von 18 Monaten wurden drei Jahre, so dass die ursprünglich geplanten 250.000 Dollar Produktionskosten auf 1,6 Millionen anstiegen (vgl. Giesen 2003: 370ff.) *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (*Snow White and the Seven Dwarfs*) wurde bei seiner Veröffentlichung 1937 ein überwältigender Erfolg. Er brachte acht Millionen Dollar ein, was für diese Zeit eine immense Summe war, außerdem war er der erste Film überhaupt, dessen Filmmusik zu einem Soundtrack auf Platte gepresst wurde (Henz/Friedrich 2005: 65). 1939 bekam der Film eine Sonderanfertigung des Oscars: einen üblichen und sieben kleine dazu, mit der Inschrift:

To Walt Disney for ‚Snow White and the Seven Dwarfs‘, recognized as a significant screen innovation which has charmed millions and pioneered a great new entertainment field for the motion picture and cartoon. (Solomon 1989: 62)

Das Mädchen Schneewittchen wächst bei seiner Stiefmutter auf, die nicht ertragen kann, dass Schneewittchen schöner ist als sie. Sie beauftragt einen Jäger mit dem Mord an Schneewittchen. Der Jäger bringt den Mord jedoch nicht über sich⁸¹ und lässt Schneewittchen in den Wald fliehen. Die Tiere des Waldes führen sie zu dem etwas verwahrlosten Haus der sieben Zwerge, in dem Schneewittchen sogleich ihre Pflicht als Hausfrau erfüllt und für Ordnung sorgt. Disney legte den Fokus der Geschichte stark auf die sieben Zwerge, denen er eigene Charakterzüge und ein niedliches Äußeres gab. Als die Stiefmutter mit Hilfe ihres magischen Spiegels herausfindet, dass Schneewittchen noch am Leben ist, verwandelt sie sich in eine alte Frau und vergiftet Schneewittchen mit einem zuvor präparierten Apfel. Die Zwerge verfolgen die Stiefmutter, bis diese einen Fels hinunter stürzt, Schneewittchen wird durch den Kuss eines Prinzen wieder zum Leben erweckt.

⁸⁰ Die Vorlage der Grimms wurde von einigen Grausamkeiten bereinigt: Sowohl der Tod von Schneewittchens Mutter bei ihrer Geburt als auch das Verspeisen der vermeintlichen Lunge und Leber Schneewittchens durch die Stiefmutter wurden ausgelassen. Die Mordversuche der Stiefmutter wurden von dreien auf einen reduziert. Am Filmende wird die Stiefmutter nicht dazu gezwungen, sich in glühenden Schuhen zu Tode zu tanzen, sondern stürzt, von den Zwergen verfolgt, eine Klippe hinunter. Disney baute trotzdem einige gruselige Szenen ein: Die Verwandlung der Stiefmutter in eine alte Hexe und Schneewittchens nächtliche Flucht durch den Wald. Viele der Änderungen übernahm Disney aus dem Drehbuch des erfolgreichen Theaterstücks zu *Schneewittchen*, das Winthrop Ames 1912 am Broadway inszeniert hatte (vgl. Allan 1999: 38).

⁸¹ Das Mitgefühl des Jägers beschränkt sich eindeutig auf das schöne Schneewittchen – seinen Beruf als Jäger führt er weiter aus und bringt der Stiefmutter statt Schneewittchens Herzens das eines Schweins, mit dessen Mord er anscheinend weniger Probleme hatte.

Bereits in diesem ersten abendfüllenden Disney-Zeichentrickfilm wird Schneewittchen als besonders tierlieb dargestellt: Bei ihrem ersten Auftritt ist sie von weißen Tauben umringt, die ihre Reinheit und Unschuld symbolisieren. Sie hören ihrem Gesang über ihre Hoffnung, endlich von „ihm“ gefunden zu werden, zu, und als wenige Augenblicke später der Holde vor dem Haus steht, bekommt eine Taube ein ganz rotes Köpfchen, als sie dem Prinzen den Kuss von Schneewittchen überbringt.

Bald darauf findet Schneewittchen ein auf dem Boden sitzendes weinendes Vogelbaby, wischt ihm die Tränen ab und redet ihm gut zu, damit es wieder zu seinen Eltern in den Baum fliegt.

Als Schneewittchen im Wald vor der Großmutter flüchtet und weinend am Boden liegt, weil der Wald plötzlich von Ungeheuern beseelt zu sein scheint, gesellen sich mehr als 30 Vögel, Hasen, Eichhörnchen und Rehe zu ihr, die vorsichtig den neuen Waldbewohner begutachten. Wenig später singt Schneewittchen gemeinsam mit den Vögeln, die Tiere wollen von ihr gestreichelt werden und schmiegen sich an sie. Sie weisen Schneewittchen auf ihre Frage nach einem Schlafplatz den Weg zum Haus der Zwerge. Dort angekommen helfen sie beim Hausputz und legen sich später mit Schneewittchen schlafen. Als die Zwerge das Haus betreten, schrecken sie auf und flüchten in den Wald, um in sicherer Distanz das Geschehen im Haus zu beobachten, kommen nach und nach aber wieder näher. Als die Stiefmutter Schneewittchen vergiftet hat, alarmieren die Tiere die Zwerge, die in einer Edelsteinmine arbeiten. Während in der Grimmschen Vorlage ganze drei Vögel zu Schneewittchens Beerdigung kommen, um sie zu betrauern, weinen in dem Disney-Film alle Waldbewohner um die Verstorbene.

Die Tiere in *Schneewittchen* sind nach der ersten Stufe anthropomorphisiert, da sie selbst nicht sprechen. Optisch sind nur die Geier nicht dem Kindchenschema unterworfen. Sie ziehen schließlich ihre Kreise über der den Fels hinuntergestürzten Stiefmutter – zu Todessymbolen passt keine Verniedlichung. Für Zeichentrickfiguren haben die Tiere jedoch zahlreiche tierische Eigenschaften, ihre Stummheit sowie ihr schreckhaftes und zunächst scheues Verhalten gegenüber den Menschen sind realistische Elemente der Tierdarstellung. Außerdem bewegen sie sich weitgehend ihrer Physiologie nach. Unrealistisch sind hingegen die Aufgabe ihrer Scheu gegenüber Schneewittchen und später auch gegenüber den Zwergen, ihre Fähigkeit, mit den

Menschen zu kommunizieren, und ihr Mitwirken im Haushalt, bis hin zum Waschen der Wäsche und der Selbstumdrehung der Vögel beim Auswringen eines Hemdes.⁸²

4.5.2 *Cinderella*

Cinderella (1950) kam acht Jahre nach *Bambi* in die Kinos und war der zwölfte Langfilm von Disney, aber erst der sechste abendfüllende Zeichentrickfilm.⁸³ In ähnlicher Weise wie *Schneewittchen* ist der Film eine Märchenadaption der Geschichte von *Aschenputtel* oder *Der kleine gläserne Schuh* von Charles Perrault. Der Film spielte vier Millionen Dollar ein, was Disney aus den durch den Krieg entstandenen Schulden brachte (vgl. Reitberger 1979: 116f.).

Cinderella lebt wie eine Hausangestellte bei ihrer Stiefmutter und deren Töchtern, die eifersüchtig auf ihre Schönheit sind. Als eines Tages der König zum Ball einlädt, will die Stiefmutter verhindern, dass Cinderella mitgeht, und gibt ihr so viel Arbeit, dass sie es nicht mehr schaffen kann, sich ein angemessenes Kleid zu nähen. Cinderellas Freunde, die Mäuse und Vögel, nähen ihr ein Ballkleid, das die Stiefschwestern jedoch zerreißen. Nur mit Hilfe einer guten Fee gelangt Cinderella zu dem Ball, auf dem sich der Prinz in sie verliebt. Um Mitternacht bricht sie überstürzt auf und verliert einen ihrer Schuhe, mit dessen Hilfe der Prinz sie schließlich wieder findet.

Die Tiere sind Cinderellas einzige Freunde: Gleich morgens wird sie von Vögeln geweckt, die sich singend auf ihren Bettpfosten niederlassen. Ihre Vermenschlichung ist schwer in die Kategorien einzuordnen, denn sie zwitschern zwar, tragen aber Haube und Weste, und bewegen sich mal wie echte Vögel, benutzen aber hin und wieder ihre Flügel wie Hände und sind somit Mischformen zwischen Stufe I und III. Dennoch verstehen sie Cinderella und können mit ihr kommunizieren: Nicht nur die Vögel verstehen die menschliche Sprache, Cinderella versteht auch ihr Zwitschern.

⁸² Auffallend unpassend ist der Auftritt einer Schildkröte neben Waldbewohnern wie Eichhörnchen, Hasen und Rehen.

⁸³ In der Zwischenzeit waren mehrere lange Mischfilme entstanden; unter anderem *Drei Caballeros* (1945), *Make Mine Music* (1946), *Onkel Remus' Wunderland* (1946) und *Die Abenteuer von Ichabod und Taddäus Kröte* (1949) (vgl. Platthaus 2001: 249).

Wenn Cinderella singt, kommen die Vögel herbeigeflogen und Mäuse hergetapst, um ihr mit verzücktem Lächeln im Gesicht zuzuhören. Besonders das Aufwachen der Mäuse ist liebevoll gezeichnet. Maltin beschreibt das Aufwachen der Maus Jaq:

Jaq is awakend by the singing; he stretches a yawn, licks his hair, brushes it back (it falls back into disarray immediately), and finds, to his annoyance, that his tail has become knotted during the night. (Maltin 2000: 94)

Die Mäuse und Vögel springen als fleißige Helferlein ein: Das Bettlaken wird von ihnen gerade gerückt, sie helfen Cinderella bei der Morgentoilette, polieren ihre Schuhe und legen ihre Kleider zurecht. Die Mäuse in Cinderella sind besonders stark cartoonisiert: Sie haben hohe Pips-Stimmen und nur wenige von ihnen sprechen. Außerdem sind sie menschlich gekleidet.

Die Mäuse berichten Cinderella, dass eine fremde Maus in der Falle sitzt. Cinderella will den dicken Besucher befreien, doch die Maus hat Angst vor ihr, sodass sie Jaq vorschickt. Jaq erklärt der Maus, dass sie freundlich gestimmt kommen, und dass auch Cinderella sehr nett ist. Kaum ist die (noch „nackte“) Maus aus der Falle getapst, wird sie von Cinderella mit einem Hemd, einer Mütze und Schuhen ausgestattet und bekommt von ihr den Namen Karl. Ihre Schublade mit kleinen Hemdchen und Kleidchen weist darauf hin, dass sie für die menschliche Kleidung der Tiere verantwortlich ist.

Mit Kater Luzifer versteht sich Cinderella nicht so gut – er ist ihr weniger zugetan und hat es natürlich auf ihre Freunde, die Mäuse abgesehen. Cinderella versucht jedoch, Luzifers Überheblichkeit zu ignorieren. Als sie den Hund des Hauses Bruno aufweckt, der begeistert nickt, als sie fragt, ob er gerade geträumt habe, dass er Luzifer erwische, schimpft sie mit ihm und empfiehlt ihm, er solle lernen, Luzifer zu mögen. Luzifer hingegen wird sogleich seinem Namen gerecht und simuliert einen Angriff vonseiten Brunos, sodass dieser von Cinderella mit den Worten aus dem Haus geführt wird, dass man wenigstens versuchen solle, miteinander auszukommen, auch wenn es nicht einfach sei.

Maltin schreibt: „The film’s strongest point is its ability to elicit emotional response from its audience“ (Maltin 2000: 96). Diese hohe Emotionalität wird unter anderem durch die vielen Lieder des Films erreicht, ohne die auch die Szene mit den Mäusen, die Cinderellas Kleid nähen, nicht funktioniert hätte.

Cinderellas Tierliebe zahlt sich aus: Die Mäuse nähen ihr nicht nur ein Kleid, sondern befreien sie am Ende des Films auch aus ihrer Kammer, in die sie von der Stiefmutter eingeschlossen wurde, indem sie den Schlüssel unter der Tür hindurchschieben. Cinderella kann somit beweisen, dass es ihr Schuh war, der bei dem Ball gefunden wurde, und heiratet schließlich den Prinzen.

4.6 Der kritische Blick auf die Beziehung von Mensch und Tier

Es gibt auch Zeichentrickfilme, deren moralische Botschaft sich nicht allein auf die menschliche Gesellschaft bezieht, sondern auf die Beziehung von Mensch und Tier. Meistens sind Tiere in diesen Filmen Hauptdarsteller, während Menschen Nebenrollen übernehmen. Dabei wird im Film die Perspektive der Tiere eingenommen, und die moralische Intention betrifft meist den Menschen, der das Leben der Tiere einschränkt.

4.6.1 Die Hunde sind los

Mit *Die Hunde sind los* (*The Plague Dogs*) aus dem Jahr 1982 wagte sich der Regisseur Martin Rosen an ein Thema heran, das kein anderer Zeichentrickfilm aufgreift: Er beschreibt nach der Romanvorlage von Richard Adams⁸⁴ das Schicksal zweier Hunde, die aus einem Tierversuchslabor ausbrechen und von da an auf der ständigen Flucht vor den Menschen leben.

Die Hunde sind nach Stufe II vermenschlicht und sehr natürlich gezeichnet – ganz ohne Verniedlichung oder Kindchenschema. Sie können denken und sprechen die menschliche Sprache, weisen aber alle körperlichen Eigenschaften von Hunden auf.

Die erste Szene gehört zu den eindrucksvollsten und düstersten Szenen des Films: Die subjektive Kamera zeigt die Perspektive des Labradors Wuff, der in einem Wassertank in Todesangst um sein Leben paddelt. Nach einiger Zeit verlassen ihn seine Kräfte und er sinkt zu Boden. Dann wird er von Menschen aus dem Wasser gezogen, wobei der Zuschauer sieht, dass sich Wuff in einem Tierversuchslabor befin-

⁸⁴ Richard Adams engagierte sich als Präsident der *Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals* unter anderem für die Beendigung der Fuchsjagd in England.

det. An ihm wird getestet, wie lange Hunde im Wasser um ihr Leben schwimmen, bevor sie sich dem Tod durch Ertrinken ergeben.

Dieser Test wurde bereits mehrere Male mit Wuff durchgeführt, und seine Werte werden mit jedem Versuch besser: Sein Überlebenskampf im Wasser hat diesmal zwei Stunden, 20 Minuten Sekunden und $53 \frac{3}{5}$ Sekunden gedauert und somit sechseinhalb Minuten länger als beim letzten Versuch. Der Hund wird wiederbelebt und in einen Zwinger gebracht, wo er reglos liegen bleibt. Sein Freund Snitter, ein Terrier, weckt ihn und Wuff philosophiert, womit er es verdient habe, dass die Menschen ihn immer wieder zu diesen für ihn schrecklichen Versuchen zwingen. Snitter entdeckt, dass Wuffs Zwingertür nicht richtig abgeschlossen ist, und die Hunde brechen gemeinsam aus dem Labor aus. Doch den Weg in die Freiheit finden sie nicht sofort: Sie laufen an Ratten in Käfigen vorbei, an Affen, die in Affenstühlen fixiert sind und an deren Köpfen Elektroden befestigt sind, und an Kaninchen, die am Hals fixiert sind. Die Hunde schlüpfen durch eine Luke und finden sich in einem Kadaververbrennungsschacht wieder. Wenig später wird ein toter Hund zu ihnen geworfen, und sie können im allerletzten Moment fliehen, bevor die Flammen, die plötzlich die Wände hochschlagen, sie erfassen.

Für Snitter und Wuff beginnt eine lange Flucht vor dem Menschen. Sie schließen sich einem Fuchs an, der ihnen beibringt, Schafe zu töten. Doch die vielen gerissenen Schafe fallen auf, sodass die Menschen auf die beiden Streuner aufmerksam werden. Als dann noch ein Jäger auf der Suche nach den Hunden mit seiner eigenen Waffe erschossen wird, gerät die Geschichte über die ausgebrochenen Hunde in die Presse. Der Ausbruch bekommt schließlich politische Dimensionen. Aus Angst vor der Pest, an der das Labor angeblich forscht, wird schließlich das Militär hinzugezogen. Snitter und Wuff bleibt auf der Flucht vor den Menschen nur die Möglichkeit, ins Meer zu fliehen – auf der Suche nach einer mysteriösen Insel, deren Existenz unsicher ist. Das Ende wird offen gelassen, dennoch wird deutlich herausgestellt, dass die Hunde mit dem Weg ins Meer den Tod in Freiheit dem durch Menschenhand vorziehen.

Aufgrund seiner Erfahrung, dass die Menschen ihm regungslos beim Ertrinken zuschauen, mag Wuff keine Menschen. Snitter erinnert sich hingegen oft an sein Herrchen, das bei einem Unfall ums Leben gekommen ist, weil es ihn retten wollte. Diese

Erinnerungen plagen ihn – zusätzlich hat er Wahnvorstellungen durch die Gehirnoperationen, die an ihm vorgenommen wurden.

Die Stimmung des Filmes ist sehr bedrückend, da sich die Hunde Snitter und Wuff nach einem liebevollen Menschen sehnen, bei dem sie aufgenommen werden. Stattdessen spüren sie von den Menschen nur Verachtung. Es hat eine unrealistische Tendenz, dass die Hunde sich nach Liebe sehnen und nicht das Leben in Freiheit anstreben. Der Autor eines Online-Filmlexikons schreibt:

Mit melancholischen Bildern, subtil, ohne Schockeffekte erzählt der bemerkenswerte Zeichentrickfilm die Geschichte eines großen Scheiterns und ausweglosen Überlebenskampfes gegen die Macht der Menschen und ihre Gewalttätigkeit gegen die Natur. Die Verhaltensweisen der gequälten Hunde sind so realistisch wie ihre gezeichnete Umwelt, wobei die Menschen bezeichnenderweise nur als Schatten erscheinen. (<http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?sucheNach=titel&wert=33422&CT=1>; Stand: 03. 04. 2008).

Rosen zeigt in dem sozialkritischen und ernsten Film das Leid der Tiere im Tierversuchslabor und die Aussichtslosigkeit auf ein Leben danach. Selbst wenn Snitter und Wuff ein liebevolles Herrchen gefunden hätten, wären sie ihre Ängste und Panikattacken nicht mehr losgeworden. Der Film lässt Menschen Einblicke in das Schicksal von Versuchstieren nehmen, deren Leben unausweichlich im frühzeitigen Tod endet. Vor allem die Labor-Szenen sind sehr düster und eindrucksvoll gestaltet. Johannes Horstmann schreibt:

Rosen unterlässt es, den Terrier Snitter und den Labradorrüden Rowf⁸⁵ zu vermenschlichen, er belässt ihnen durch den realistischen Stil der Zeichnungen ihr Tiersein. Der Tod der Hunde und deren Hoffnung im Sterben auf einen Ort des Friedens wird zu einem religiösen Sinnbild der Heilssehnsucht auch des Menschen. (Horstmann 1984: 11)

Auch der Titelsong des Filmes, *Time and Tide* von Alan Pice, unterstützt die kritische Deutung, denn es heißt darin:

I don't feel no pain no more. I've left this cruel world behind and I've found my peace of mind. I don't feel no pain no more./Time and tide are flowing over me. I once was blind but now I see: The answer lies within your heart./Memories are only about the past, the present time will never last. The future lies within your heart. (Price 1982)

⁸⁵ Im der englischen Originalversion heißt der Hund Rowf, in der deutschen Version Wuff.

Der Tod wird für die Hunde zur Erlösung von der grausamen Welt, denn endlich sind sie frei von körperlichen und seelischen Schmerzen. Die Zeile „The future lies within your heart“ kann als Aufruf an den Zuschauer gedeutet werden: Jeder kann durch sein Handeln entscheiden und mitbestimmen, in welcher Welt er leben will.

Martin Rosen verfilmte bereits 1978 einen Roman von dem Autor Richard Adams: Den Bestseller *Unten am Fluß (Watership Down)*, der weltweit geschätzte 50 Millionen Mal verkauft wurde (vgl. Smith 1998). Der Film ist optisch ähnlich naturalistisch gestaltet, und die Tiere sind auf dem gleichen Level anthropomorphisiert. Auch in diesem Film sind die Tiere auf der Flucht vor den Menschen und auf der Suche nach einem friedlichen Ort, an dem sie leben können. Im Film wird außerdem sehr drastisch dargestellt, wie Kaninchenhöhlen ausgeräuchert werden und die Tiere schreckliche Todesqualen leiden. Auch das langsame und qualvolle Ersticken eines Hasen durch eine ausgelegte Drahtschlinge wird detailliert gezeigt – der Hase wird im letzten Moment noch gerettet, letztendlich finden die Kaninchen den menschenfreien, friedlichen Ort. Rosen sorgte in beiden Filmen für einen Perspektivwechsel und zeigte ungeschönt, welchen Qualen Tiere durch den Menschen ausgesetzt sind.

4.6.2 Happy Feet

Happy Feet ist ein Animationsfilm aus dem Jahr 2006 von dem Regisseur George Miller. Er gewann 2007 einen Oscar in der Kategorie „bester animierter Spielfilm“. Christoph Peterson schreibt in seiner Filmkritik, die Garantie, der Film handele von niedlichen Pinguinen⁸⁶, habe den Geldgebern als Information gereicht, um den Film zu finanzieren. Miller habe, was die Handlung des Films angehe, absolut freie Hand gehabt:

Anders ist es kaum vorstellbar, wie ein so kritischer, düsterer und oft auch bitterböser (Kinder?-)Film in Hollywoods berechnendem Studiosystem trotz Produktionskosten in der stattlichen Höhe von geschätzten 85 Millionen Dollar überhaupt das Licht der Leinwand erblicken konnte. (Peterson 2006)

⁸⁶ Ebenfalls erfolgreich war der Film *Die Reise der Pinguine* (2005), der die zweiterfolgreichste Dokumentation der Welt ist. Die Pinguine aus dem Film *Madagascar* bekamen einen eigenen Kurzfilm mit dem Titel *Die „Madagascar-Pinguine“ in vorweihnachtlicher Mission* (2005) (vgl. Peterson 2006).

Die Hauptfigur des Filmes ist der Kaiserpinguin Mumble, dessen Gesang nicht gerade dazu geeignet ist, Weibchen zu betören – und das, obwohl sich in seiner Pinguinart Pärchen über das Herzenslied finden. Ein anderer Pinguin sagt über Mumbles krächzende Gesangsversuche: „Ich hab das mal bei einem Tier gehört. Dann hat man es umgedreht und es war tot.“

Aber Mumble ist nicht ganz ohne Talent: Er kann steppen. Leider tanzt außer ihm niemand seinesgleichen, sodass er zum belächelten Außenseiter wird, der sich auf den Weg macht, um dafür zu sorgen, dass es wieder mehr Nahrung – Fische – gibt, und schließlich an das Gewissen der Menschen appelliert.

Der Film thematisiert drei für diese Untersuchung wesentliche Bereiche: die Umweltverschmutzung, die für Tiere tödliche Folgen haben kann, den Zoo, der bei in Freiheit geborenen Tieren zu Verhaltensauffälligkeiten und Depressionen führen kann und die Überfischung der Meere und die damit zusammenhängende Ausrottung von Tierarten, deren Überleben durch die fehlende Nahrung nicht gesichert ist.

Die Umweltverschmutzung wird durch die Figur Lovelace aufgezeigt, den Ältesten der benachbarten Adeliepinguine: Dieser trägt einen heiligen Talisman um den Hals, den ihm mystische Wesen an einem verbotenen Ort geschenkt haben – das behauptet er zumindest. Doch als der Talisman, der eigentlich nur die Plastikhalterung eines Dosesixpacks ist, ihm immer mehr die Luft abschnürt, führt er Mumble zu dem Industriehafen, an dem er sich mit dem Kopf in dem Plastik verhedderte. Lovelace hat sich in einem der weiteren Plastikringe mit dem Flügel verhakt, sodass er gebeugt gehen muss die Schlinge um seinen Hals selbst immer fester zieht. Mit letzter Kraft schleppt er sich weiter, um das Rätsel um das Plastik für seine Freunde zu lösen. Er erstickt fast und wird nur zufällig später von seinem Strick befreit. Der achtlos weggeworfene Müll des Menschen hätte für Lovelace tödlich enden können.

Da sich der Film um die Unterbrechung der Nahrungskette dreht, wird selbige ungeschönt thematisiert. Drei Raubvögel erklären Mumble: „Flossenkumpels fressen Fische, Fliiegerkumpels fressen Flossenkumpels und Fische.“ Mumbles kann sich vor den Raubvögeln noch in eine Spalte im Eis retten, doch es gibt im Film weitere Kämpfe mit den Fressfeinden des Pinguins, einer Robbe und einem Wal. Diese Szenen sind sehr dramatische Actionszenen – auch die Bedrohung, die Tiere durch andere Tiere erfahren, wird somit dargestellt. Der größte Feind ist der Mensch, wie

Mumble von einigen See-Elefanten erfährt, die ihn warnen: „Alles was lebendig ist, wird von ihnen einkassiert!“ Mumble fragt: „Will er vielleicht auch die Fische für sich?“ „Alles, was lebendig ist.“ „Gnadenlos, Kumpel, völlig gnadenlos.“ „Selbst wenn du ein großer Wal bist, kann es dich erwischen! Sie kreisen dich armen Kerl ein, ziehen dich an Land, quetschen dich in ein Becken und verwandeln dich in Konserven.“ „Gerade warst du noch ein stolzer freier Wal und peng: Ölsardine!“ Mumble beschließt, die Menschen in ihrem Tun aufzuhalten und an ihr Gewissen zu appellieren.

Auf seinem Weg zu den Menschen schwimmt Mumble bis zur Erschöpfung durchs Meer, bis er schließlich völlig entkräftet an Land gespült wird – und im Zoo landet, was ihm natürlich nicht bewusst ist. Ein Schnitt folgt: Mumble geht durch einen Tunnel ins Licht, als wäre er tot – doch andere Pinguine stehen neben ihm. Er fragt: „Entschuldige bitte, was ist das hier für ein Ort?“ Ein Pinguin antwortet: „Du bist im Himmel, mein Lieber! Im Pinguinhimmel!“ „Ist das irgendwo in der Nähe vom Kaiserland?“ „Er ist, wo immer du sein möchtest!“ In diesem Moment läuft Mumble gegen eine Wand, die er nicht gesehen hatte: Sie ist mit einer nicht endenden Schneelandschaft bemalt. „Mein Lieber, versuch das Wasser. Es ist wirklich wirklich!“ Damit meint er: Das Wasser ist im Gegensatz zur sonstigen simulierten Wirklichkeit real. Mumble springt ins Wasser, im nächsten Moment prallt er gegen eine Glasscheibe. Vor dieser Glasscheibe steht ein Menschenpaar. Mumble fragt sie: „Entschuldigt bitte, wieso nehmt ihr uns die Fische? Weswegen nehmt ihr uns unsere Fische? Ihr lasst uns da draußen verhungern!“ Der menschliche Mann geht mit einem Blick auf seine Begleiterin weiter. Sie beugt sich vor und scheint Mumble zunächst genauer anzugucken oder sogar näheren Kontakt zu ihm zu suchen. Doch dann wischt sie sich durch das Gesicht: Sie hat nur ihr Spiegelbild in der Glasscheibe kontrolliert. Peterson schreibt über diese Szene:

[...] ein kongenialer Perspektivwechsel (genauso wie der Kinobesucher vorher die Pinguine, analysiert Mumble jetzt die Zoobesucher), der endgültig klarmacht, dass „Happy Feet“ keine einfache Fabel-Moral präsentiert, sondern einen hochkomplexen und oft bitteren Beitrag über menschliches Verhalten abliefern. (Peterson 2006)

Wieder über Wasser erkennt Mumble, dass er im Zoo ist und von Menschen beobachtet wird. Er hält eine Rede an sie, doch der Perspektivwechsel zeigt: Die

Menschen hören nur einen schnatternden Pinguin, der sie nicht weiter interessiert. Zwei Kinder sitzen sogar mit dem Rücken zu ihm und spielen Gameboy, während Mumble auf die Bedrohung seiner Art aufmerksam macht – sie strafen ihn mit völligem Desinteresse.

Der Erzähler kommentiert an dieser Stelle des Animationsfilms: „Nach drei Tagen verlor Mumble die Stimme, nach drei Monaten verlor er beinahe den Verstand.“ Mumble steht wie betäubt vor einem Hügel, von dem aus ihm bei der Fütterung scheinbar von allein Fische in den Mund fliegen. Er hat Visionen von seiner Familie und seinen Freunden und beginnt, mit dem Kopf gegen die Glaswand zu laufen. Der zuvor frei lebende Mumble ist nun depressiv und verhaltensauffällig. Ein schneller Rückwärtszoom zeigt erst den Zoo aus der Vogelperspektive und schließlich die Erde als einen von vielen Planeten. Die Kameraeinstellungen scheinen verdeutlichen zu wollen: Das geschieht hier, auf eurem Planeten, also tut was dagegen!

Ein kleines Mädchen beendet Mumbles apathisches Verhalten, indem es an die Scheibe klopft und ihn durch das rhythmische Geräusch daran erinnert, dass er steppen kann. Plötzlich strömen alle zum Pinguingehege, um den tanzenden Pinguin zu sehen – eine Sensation. Mumble wird mit einem Sender ausgestattet ausgesetzt, um die Menschen zu dem Ort zu führen, wo die tanzenden Pinguine leben – eine bisher unentdeckte Art.

Der Zoo wird in *Happy Feet* unüblich kritisch dargestellt. Der vorher so lebenslustige Mumble steht nun vor einer Wand und schaut stur mit traurigem Blick nach unten. Vor allem durch die Filmmusik wirken die Zoo-Szenen sehr emotional und verleiten den Zuschauer zum Mitleiden.

Die Menschen, die von den Pinguinen stets „Aliens“ genannt werden, werden vor ihrem ersten Erscheinen im Film symbolisch angekündigt: Mumble und seine Freunde sehen als erste menschliche Gebäude einen Friedhof und eine Kapelle – gleichsam als Verbindung von Tod und Hoffnung. Das Tanzen des Pinguins bewirkt, dass die Menschen Mumble zu seiner Sippe folgen. Als sie die steppenden Pinguine finden, tanzen die Menschen aus der Distanz mit ihnen und filmen die Pinguine – Bilder, die sich schnell über die ganze Welt verbreiten.

In der folgenden Filmsequenz werden die Auswirkungen der Aufnahmen gezeigt: Menschen halten Konferenzen ab. „Wo liegt das Problem?“ fragte in Mensch einen

anderen: „Wir unterbrechen unter anderem ihre Nahrungskette!“ antwortet ein anderer. Bei der Diskussion über ein Verbot der Meeresbewirtschaftung sträuben sich einige: „Wieso sollten wir wegen ein paar flugunfähiger Vögel am Ende der Welt so etwas tun?“ Andere Menschen demonstrieren für die Pinguine und halten Plakate mit Aufschriften wie „Don't Plunder!“ oder „One struggle – one fight!“ Immer wieder werden die tanzenden Pinguine auf Bildschirmen eingeblendet, und überall auf der Welt tanzen Menschen mit.

Auch wenn das gemeinsame Tanzen von Mensch und Tier sehr bewegend dargestellt wird, so ist schade, dass gerade eine sehr Pinguin-untypische und dafür menschenähnliche Eigenschaft dem Tier in den Augen des Menschen eine Lebensberechtigung verschafft. Das Filmende zeigt, dass die Menschen ihre Pläne umgesetzt haben: Es gibt wieder Fische für die Pinguine. Der pathetische Schlusssatz von Lovelace lautet: „Am Ende ist es immer die Liebe, die gewinnt!“ Der Film, der mit einem Zoom-in aus dem Weltall zur Erde begonnen hat, endet mit einem Zoom-out von der Erde ins Weltall – eine flaumige Feder schwebt vorbei. Diese letzte Einstellung will sagen: Diese Erde gehört Mensch und Tier.

Der Film ist so naturalistisch gehalten, dass die Darstellung als Fotorealismus bezeichnet werden kann. Auch das Verhalten der Tiere wird weitgehend genau dargestellt: zum Beispiel das Hochwürgen der Nahrung für die Jungen, das im Film zwar durch überzogene Würg-Geräusche zum Gag wird, zumal der Vater kommentiert „Ich liebe es, wenn sie das macht“, oder das Ausbrüten der Eier durch die männlichen Pinguine. Äußerlich wurden die Tiere kaum vermenschlicht, sie haben lediglich sehr ausdrucksstarke Augen, aber führen – vom Steppen einmal abgesehen – kaum Pinguin-unüblichen Bewegungen aus, wodurch sie nach Ehneß auf der zweiten Stufe anthropomorphisiert sind. Die weiblichen Pinguine haben allerdings zur Unterscheidung von den Männlichen leicht angedeutete Busen und Taillen. Zudem die Tiere in einem vermenschlichten Sozialsystem, zum Beispiel gibt es eine Schule, eine Abschlussfeier und die Pinguine sind religiös.

Die Filmkritikerin Susan Vahazadeh schreibt in der *Süddeutschen Zeitung*: „Happy Feet‘ bringt sozusagen Entenhausen mit der Ästhetik einer BBC-Dokumentation zusammen“ (Vahabzadeh 2006). Das tut der Film nach dem theoretischen Modell von Ehneß allerdings nicht, denn Entenhausens Bürger sind nach der dritten Stufe

anthropomorphisiert: Das Tier wird dabei nur als Vorlage benutzt – die Figuren sind Menschen in Cartoontiergestalt. In *Happy Feet* hingegen geht es um das Tier und seine Interessen – zu diesem Zweck wurde es anthropomorphisiert, um sein Anliegen dem Menschen näher zu bringen. Mit den Bürgern von Entenhausen ist dies in keiner Weise zu vergleichen.

Der angestrebte Realismus in *Happy Feet* sollte scheinbar nicht durch schlecht animierte Menschen gestört oder cartoonisiert werden, daher entschied man sich für echte Schauspieler, die jedoch durch grau-blaues Licht und sehr akkurate Frisuren und Kleidung etwas futuristisch wirken. Der Film ist somit eine Mischung aus Real- und Trickfilm. Beeindruckende Kamerafahrten und ein Soundtrack aus verschiedenen populären Musikrichtungen erhöhen die emotionale Wirkung des Films.

Von der Presse wurde der Film aufgrund seiner proklamierten Moralintention sehr zwiegespalten aufgenommen. Das *Lexikon des Internationalen Films* schreibt:

Der unterhaltsame Zeichentrickfilm ist als Musical und Typenkomödie angelegt, wobei er eine bemerkenswert skeptische ökologische Haltung einnimmt. Damit dürfte er kleine Kinogänger nur bedingt erreichen, empfiehlt sich aber für eine lohnenswerte pädagogische Nachbereitung. (Koll/Messias 2007: 230)

Der Filmkritiker James Berardinelli findet die starke Moralisierung des Filmes in Bezug auf den Artenschutz schlecht umgesetzt:

Happy Feet [...] offers a strong pro-conservation message – not a bad thing had it been handled better. As it is, it is presented with the subtlety of unanesthetized hammer-and-tongs dental work – dumped on viewers with a few moments strident preaching. Odd-ly, it's so perfunctory that kids probably won't notice [...]. The way to get children to care about issues presented in animated films is to embed them in the subtext through-out the narrative, not do a core dimp over a two-minute span at the climax. (Berardi-nelli 2006)

Dieser Einwand ist durchaus berechtigt: Der Schluss des Films wirkt wie eine Moralkeule. Die erst am Ende auftauchenden echten Schauspieler scheinen nicht so recht zum Rest des Filmes zu passen.

Peterson beurteilt den Schluss hingegen positiv. Tiefgang und Inszenierung erreichten „bisher unerreichte Regionen des computeranimierten Films“:

Was aus „Happy Feet“ nicht nur einen sehr guten, sondern einen genialen und damit den besten Animationsfilm 2006 macht, sind die außergewöhnlichen letzten 20 Mi-

nuten, die man sich so in einem Hollywood-Familienfilm nicht einmal erträumt hätte. Hier muss sich „Happy Feet“ mit seinen absolut irren und treffend-kritischen Pinguin-Science-Fiction-Elementen nicht einmal mehr vor literarischen Utopie-Klassikern wie „1984“ oder „Brave New World“ verstecken. (Peterson 2006)

Der Film *Happy Feet* hat an dieser Stelle das Potenzial einer Utopie. Streicht man die unrealistischen Elemente des Filmes – die Vermenschlichung der Pinguine und vor allem ihren Stepptanz – heraus, wäre es realistisch denkbar, dass der Mensch aufhört, die Meere zu befischen, auch wenn die Wirtschaft dagegen spricht. Den bedeutendsten Aspekt für diese Untersuchung bietet jedoch Susan Vahabzadeh im Resümee ihrer Filmkritik:

Am Ende, wenn wir den Spiegel vorgehalten bekommen, wird „Happy Feet“ gar zum Message-Movie: Wer die Pinguine liebt, scheint Mumble zu rufen in Richtung seiner Leinwandkonkurrenten, die [den Realfilm] „March of the Penguins“ und „Madagascar“ gemacht haben, der soll nicht nur ihren Zauber fürs Filmemachen nutzen. Sondern gefälligst für ihren bedrohten Lebensraum kämpfen. (Vahabzadeh 2006)

Genau dies tut *Happy Feet*. Die Anthropomorphisierung wird eingesetzt, um den Menschen für die Belange der Tiere zu sensibilisieren. Es werden in der Geschichte diverse Themen, die das Verhältnis von Mensch und Tier betreffen, angesprochen: Neben der moralischen Implikation in Bezug auf das Tier werden im Film auch Freundschaft, Zusammenhalt, Liebe, gegenseitiger Respekt und die Aufgabe von alten Traditionen der Weiterentwicklung propagiert – ein weiterer Ansatz, der auf die Beziehung von Mensch und Tier übertragbar ist.⁸⁷ Der Film zeigt, anders als *Die Hundes sind los*, nicht nur die negative Grundsituation, sondern auch eine mögliche Lösung.

Nach diesem Überblick über die sehr verschiedene Thematisierung der Beziehung von Mensch und Tier im Zeichentrickfilm sollen in den nächsten beiden Kapiteln zwei Filme genauer analysiert werden, die einen kritischen Blick auf die Beziehung von Mensch und Tier werfen: *Bambi* und *Findet Nemo*.

⁸⁷ Peterson erwähnt außerdem die religiöse Ebene des Films wenn er schreibt: „In ‚Happy Feet‘ sind die Pinguine ein gleichgeschalteter Haufen, der blind seinem religiösen Führer folgt und sich stur und ausschließlich über seinen Glauben (das Herzenslied) definiert – alles Andersdenkende (Mumble) wird aus der Gemeinschaft ausgeschlossen und als gotteslästerlich verdammt. Schade nur, dass ein Großteil der fundamentalistischen Christen nicht einmal merken wird, was für ein bitterböser Spiegel ihnen hier vorgehalten wird“ (Peterson 2006).

5. *Bambi*

*Jäger sehen in Bambi
das wirkungsvollste Propagandawerk gegen die Jagd, das je produziert wurde,
und sie haben wahrscheinlich Recht.
(Cartmill 1993: 196)*

Bambi war der erste Zeichentrickfilm, der die Beziehung von Mensch und Tier kritisch darstellte. Als Analysemethode bietet sich für diesen Film ein Vergleich von Film und Romanvorlage an, da *Bambi* sich trotz einer Reduzierung des philosophischen Inhaltes in seiner Umsetzung eng an seine Romanvorlage hält. Zunächst sollen Film und Roman inhaltlich grob umrissen werden, es folgt die Untersuchung der Realitätsnähe von Natur- und Tierdarstellung, sowie die Analyse des vermittelten Tier- und Menschenbildes. Die Jagdszenen sollen genauer betrachtet werden, um dann auf die Hintergründe von Autor und Regisseur einzugehen und abschließend die Rezeption des Filmes bis heute zu beleuchten.

5.1 Film und Romanvorlage

Der Disney-Film *Bambi* (1942) bemühte sich als erster Zeichentrickfilm um eine möglichst realistische Darstellung von Tieren in ihrer natürlichen Umgebung. Anfangs floppte er, doch nach mittlerweile sieben Releases gehört der Film mit knapp 270 Millionen US-Dollar Einspielsumme zu den 200 erfolgreichsten Filmen weltweit. Weitere Einnahmen erbrachten Merchandising Artikel, DVDs und Videokassetten (vgl. Mathez 2006: 111). David Hand führte Regie, doch Walt Disney behielt als Produzent den größten Einfluss auf die Umsetzung. Der Zeichentrickfilm basiert auf Felix Saltens⁸⁸ Roman *Bambi* mit dem Untertitel *Eine Lebensgeschichte*

⁸⁸ Salten (bürgerlicher Name Siegmund Salzmann) wurde in Budapest geboren und wuchs in der Wiener Vorstadt auf. Unter dem Namen Felix Salten wurde er vielseitiger Journalist, Kulturkritiker, Übersetzer, Reiseschriftsteller und gründete das erste Wiener Kabarett. Außerdem

aus dem Walde. Erzählt wird der Zyklus von Bambis Geburt bis zur Geburt seiner eigenen Kinder.

Der Film dauert etwas über eine Stunde (67'40) und lässt sich in fünf thematische Teile gliedern: Die erste Sequenz⁸⁹ beginnt mit einer Fahrt durch den Wald in der Morgendämmerung. Eine Eule will sich gerade nach ihren nächtlichen Ausflügen zur Ruhe begeben, als die anderen Tiere nach und nach erwachen. Die Geburt des neuen „Prinzen“ ist die Nachricht des Tages, die die Tiere untereinander verbreiten. Alle Bewohner des Waldes wollen das junge Reh begrüßen, das mit wackeligen Beinen versucht, auf-zustehen.⁹⁰ Die Sequenz endet damit, dass die Mutter ihr Junges „Bambi“ nennt, und ein Schwenk zeigt, wie Mutter und Sohn von Bambis Vater, dem Fürst des Waldes, aus der Ferne von einer Anhöhe aus beobachtet werden.

In der zweiten Sequenz⁹¹ lernt Bambi laufen und erkundet zunächst mit seiner Mutter und später mit dem Hasen Klopfer den Wald. Fasziniert beobachtet Bambi das Naturgeschehen: Regentropfen sind für ihn genauso interessant wie Blumen oder Vogelbabys. Am meisten beeindruckt Bambi ein Aprilgewitter. Von seiner Mutter lernt er, dass er auf der Wiese sehr vorsichtig sein muss. Hier trifft er zum ersten Mal auf das weibliche Reh Faline. Als wenig später Schüsse fallen, bekommt Bambi einen Schrecken und das erste Mal eine Ahnung von der Gefahr, die vom Menschen ausgeht. Denn er erfährt von seiner Mutter: „Man [Pause] was in the forest.“

schrieb er Drehbücher und arbeitet als Regisseur. „Er gehörte zum Kreis des ‚Jung Wien‘, war mit Arthur Schnitzler, Hugo von Hoffmannsthal und Hermann Bahr befreundet, ferner einer der engsten Feinde von Karl Kraus“ (Rabinovici 2006: 13f.). In ganz Mitteleuropa war er als Feuilletonist tätig und schrieb unter anderem für die *Neue Freie Presse*, die *Berliner Zeitung* und die *Welt* und war von 1927 bis 1933 Vorstand des P.E.N.-Club (vgl. Rabinovici 2006: 13f.). Eine Salten-Biographie liegt unter anderem von Manfred Dickel mit dem Titel „*Ein Dilettant des Lebens will ich nicht sein*.“ *Felix Salten zwischen Zionismus und Jungwiener Moderne* (2007) vor. Weiterhin haben Mattl und Schwarz den Sammelband *Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant* (2006) mit Texten über den Autor und seine Werke in Zusammenhang mit der gleichnamigen Ausstellung des Jüdischen Museums Wien herausgegeben.

⁸⁹ Die erste Sequenz beginnt bei Timecode 01'20 und endet bei 08'00.

⁹⁰ Cartmill sieht in dieser Szene sogar ein christliches Motiv: Die Tiere kommen zur Anbetung und Mutter und Kind liegen in der Mitte eines Dornenstrauchs, „während ein ferner und gottgleicher Vater von einer himmelhohen Felsenspitze herabblickt“ (Cartmill 1993: 210). Auch Lehnemann führt ähnliche Gedanken an: Die Hasen reagierten auf die Botschaft wie die Hirten auf die Botschaft des Engels. Lehnemann sieht in dieser Szene einerseits ein Zeichen dafür, dass jegliches Kulturgut vermarktet werde und andererseits einen den Ausdruck eines religiösen Bedürfnisses jenseits aller Säkularisierungsprozesse (vgl. Lehnemann 1978: 141f.). Jäger warfen dem Film später Blasphemie und Gotteslästerung vor, weil die Jagd auf Bambi der Verfolgung Christi gleichkomme (vgl. Cartmill 1993: 219).

⁹¹ Die zweite Sequenz beginnt bei 08'00 und endet bei 31'25.

Die dritte Sequenz⁹² zeigt, wie Sommer und Herbst vergehen. Im Winter wird in einer dramatischen Szene Bambis Mutter erschossen. Daraufhin nimmt sich Bambis Vater des Kleinen an. Ein Zeitsprung zeigt Bambi als stattlichen Hirsch mit noch kleinem Geweih. Im Frühling finden sich die Tiere im Wald zu Paaren zusammen und Bambi erobert seine Freundin Faline nach einem Kampf mit einem Gegner.

In der vierten Sequenz⁹³ wird Bambi von dem Rauchgeruch eines Lagerfeuers geweckt: Bald hallen erneut Schüsse durch den Wald. Bambi rettet Faline vor einer Meute Jagdhunde und wird, als er sich selbst vor ihrem Angriff retten will, angeschossen. Unterdessen breitet sich ein Feuer im Wald aus und die Tiere geraten in Panik. Bambis Vater ermutigt ihn, aufzustehen und mit ihm vor dem Feuer zu fliehen. Alle Tiere retten sich schließlich auf eine kleine Insel.

Die fünfte Sequenz⁹⁴ zeigt wiederum einen Zeitsprung: Der Wald hat sich im nächsten Frühling von dem Brand weitgehend erholt. Wie zu Beginn des Filmes kommen alle Tiere, um die neuen „Prinzen des Waldes“ anzuschauen, denn Faline hat zwei Junge bekommen. Bambi betrachtet – nun erwachsen – gemeinsam mit seinem Vater die Szene von einem Hügel aus. Sein Vater verlässt das Waldgebiet und Bambi übernimmt dessen Rang.

Oberflächlich betrachtet hält sich der Film eng an die Romanvorlage. Wenn jedoch aus 10.000 Worten Originaldialog im Film 900 Worte werden, und Bambi selbst nicht einmal 200 Worte im Film spricht (vgl. Cartmill 1993: 211), ist das ohne Zweifel ein Zeichen für „Verfahren der Komplexitätsreduktion und Re-Topisierung, die Saltens Romanstoff im Medienwechsel zum Film zum globalen Massenerfolg prädestinieren“ (Baßler 2006: 135). Judith Mathez wirft ein, dass die Verminderung der Komplexität dem Medienwechsel anzulasten sei, weil das Disney-Team diejenigen Szenen aus dem Roman übernommen habe, welche sich gut umsetzen ließen (vgl. Mathez 2006: 117). Trotzdem schafft es der Film, sowohl die Idylle und den „liebvollen Realismus des Buches“ (Baßler 2006: 135) zu transportieren, als auch der Dramatik der Schlüsselszenen gerecht zu werden.

An *Bambi* hat Salten vermutlich ab Herbst 1921 gearbeitet. Auch in der Romanvorlage geht es, wie der Untertitel *Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* bereits aus-

⁹² Die dritte Sequenz beginnt bei 31'25 und endet bei 41'45.

⁹³ Die vierte Sequenz beginnt bei 55'10 und endet bei 1'04'20.

⁹⁴ Die fünfte Sequenz beginnt bei 1'04'20 und endet bei 1'07'40.

sagt, um die Lebensgeschichte Bambis, die aber nicht mit dem Tod, sondern mit dem hohen Alter Bambis endet. Bereits zur Jahreswende 1922/1923 scheint Salten das Potenzial der Geschichte bemerkt zu haben und erkundigte sich bei dem amerikanischen Propyläen-Verlag nach den Möglichkeiten einer Veröffentlichung.⁹⁵ 1923 erschien *Bambi* und wurde bald in viele Sprachen übersetzt.⁹⁶ In den 1930er Jahren verkaufte der Autor die Filmrechte nach Hollywood, wodurch seine Geschichte sehr bekannt wurde, Salten jedoch weder viel Geld⁹⁷ noch Ruhm erlangte. Während im Film vermerkt ist „Nach einer Erzählung von Felix Salten“, erschienen spätere Buchausgaben unter dem Titel *Disneys Bambi* (1993). Baßler schreibt in diesem Zusammenhang:

„[...] das Buch, das hinterm Film, das kleine Europa, das hinterm großen Amerika verschwindet“ – man kann die erfolgreiche Verfilmung von Saltens *Bambi* durchaus als Symptom eines allgemeinen kulturellen Syndroms lesen, der Globalisierung unter amerikanischer Dominanz. (Baßler 2006: 135)

Die detaillierten Naturbeschreibungen des Romans waren nicht neu, jedoch die Art, wie Salten sich in die Lage eines Jungtieres versetzte, das sich einen Begriff vom Leben macht, und die Natur zu Wort kommen lässt. Der Historiker Doron Rabinovici bemerkt, dass Salten nicht der erste Autor war, „der das Wild reden ließ, aber hier sprach es uns an, wie nie zuvor. Ihm gelang es, aus dem Wald eine Welt menschlicher Verhältnisse zu machen“ (Rabinovici 2006: 15).

Der jüdische Dichter Schalom Asch schrieb im Vorwort der hebräischen Ausgabe aus dem Jahr 1930:

Ich bin eifersüchtig auf die Kinder, die das Buch über das kleine Bambi in ihrer Kindheit lesen werden. Und ich bin traurig darüber, dass ich nicht solche Bücher, die die Kindheit erfreuen sollen, hatte, als ich ein Junge war. [...] Für jede Literatur ist das Buch ein Segen. Für unsere Literatur aber, da wir noch sehr arm sind an Naturbeschreibungen, hat das Buch einen unschätzbaren Wert: für unsere Erziehung und für unsere Liebe und unser Verständnis der Natur. [...] Und ich glaube, dass das das größte Geschenk ist, was der Schriftsteller unseren Kindern schenken konnte. Er hat den Wald in ihre städtischen Stuben gebracht. (Asch in Mattl/Schwarz 2006b: 54)

⁹⁵ Später erschien das Buch jedoch bei Simon&Schuster.

⁹⁶ Im nationalsozialistischen Deutschen Reich wurden Saltens Schriften verboten, da er Jude war.

⁹⁷ Einen genauen Überblick über die komplizierte Rechtslage rund um *Bambi* geben Mattl und Schwarz in dem Aufsatz *Felix Salten. Annäherung an eine Biographie* (vgl. Mattl/Schwarz 2006b: 69f.).

Die 25 Kapitel des Romans lassen sich inhaltlich in drei Teile aufteilen.⁹⁸ Die ersten zehn Kapitel beschreiben Bambis Kindheit, die von der Erforschung der Natur und Kontakten zu anderen Tieren des Waldes geprägt ist. Außerdem lernt Bambi die Gefahr kennen, die vom Menschen ausgeht und die damit zusammenhängenden Warnungen durch die kleinen Tiere, die als Wächter fungieren. Der Tod der Mutter bei einer Treibjagd stellt einen Einschnitt in Bambis Leben dar. Kapitel 11 bis 19 beschreiben das dritte Lebensjahr Bambis, nachdem im 11. Kapitel das übersprungene Jahr zusammengefasst wird, in dem Bambi den harten Winter überlebte, bei der Balz erfolglos war und unter Einsamkeit litt. Im dritten Lebensjahr behauptet sich Bambi gegen seine Widersacher und erobert Faline. In den Kapiteln 20 bis 25 lebt Bambi allein und wird von seinem Vater auf seine Rolle als Nachfolger des Ältesten vorbereitet. Seine wichtigste Lektion ist, dass der Mensch keine höhere Macht darstellt, sondern ebenso wie das Tier Gott unterstellt ist.

Während der Lebenszyklus auf jedes Reh übertragen werden kann, führen Bambi und sein Vater jedoch nicht nur durch körperliche Stärke, sondern auch intellektuell die Hierarchie der Rehe ihres Waldgebietes an: Im Gegensatz zu den anderen Rehen durchschauen sie den Menschen teilweise, etwa wenn Bambis Vater seinen Sohn lehrt, die Lockpfeife der Menschen von dem echten Balzruf eines Rehs zu unterscheiden, den Menschen in die Irre zu führen und einen Hasen aus einer Schlinge zu befreien (vgl. Ehneß 2002: 241).

Auch wenn diese kurze Zusammenfassung den Eindruck erwecken mag, es handle sich um eine naive Kindergeschichte, ist die Geschichte rund um das Leben im Wald düster, brutal und philosophisch. Der allgegenwärtige Tod und die Bedrohung durch die Naturgewalt der Jahreszeiten, andere Tiere und vor allem den Menschen sind die zentralen Themen. „Ein nicht abreißendes blutiges Sterben verleiht Saltens Buch viel von seiner besonderen Atmosphäre“ (Cartmill 1993: 198) schreibt Matt Cartmill, und erkennt darin Freudsche Düsterei und Schopenhauerschen Pessimismus, von denen Wiens Atmosphäre zwischen den Weltkriegen geprägt war, in der Saltens *Bambi* schrieb (vgl. Cartmill 1993: 197).

In einer ähnlichen Stimmung befanden sich später offenbar auch Disneys Drehbuchautoren. Während sie in die ersten Umsetzungen des Originalromans noch Witze im

⁹⁸ Ehneß teilt den Roman in zwei Hälften, die jeweils die Zeitspanne eines Jahreszyklus beschreiben: Kapitel eins bis zehn und 11 bis 25 (vgl. Ehneß 2002: 240).

Stil der *Silly Symphonies* einbauten, änderte sich der Ton zwischen Ende 1937 und Anfang 1939, und „die Skripten drehten sich zunehmend um die menschliche Grausamkeit und das, was die Tiere dazu zu sagen haben“ (Cartmill 1993: 207). Cartmill führt es auf den Zweiten Weltkrieg zurück, dass der früheste, fast vollständig erhaltene Drehbuchentwurf für *Bambi* voller Abscheu vor Menschen und Waffen ist – und sich somit nah an die Vorlage hält. Offensichtlich spiegelte sich die angespannte und düstere Kriegs Atmosphäre⁹⁹ Europas im Team, sodass der Mensch als skrupellos und grausam dargestellt wurde: In einer Szene wird auf Bambi und Faline geschossen, während sie auf einer sonnigen Wiese spielen. Die Waldtiere rufen: „Wenn der Mensch in den Wald kommt, hat alles Angst! Er tötet ohne Erbarmen!“ (vgl. Cartmill 1993: 208).

Eine Szene, die sich eng an die Romanvorlage hält, aber noch verschärft wurde, ist die Diskussion der Tiere über eine mögliche Versöhnung mit dem Menschen. Im Roman träumen die Tiere vom Frieden und philosophieren darüber, „wie diese dunkle Gewalt zu versöhnen wäre oder wie man ihr entrinnen könne“ (Salten 1940: 61). Ein Reh-Mädchen behauptet:

Es heißt, eines Tages wird Er unter uns treten und sanft sein wie wir.¹⁰⁰ Er wird mit uns spielen, der ganze Wald wird glücklich sein und wir werden uns versöhnen. [...] Versöhnung ist keine Dummheit. Versöhnung muss kommen. (Salten 1940: 62f.)

In einem frühen Drehbuchentwurf wurde dieser Dialog fast wortgetreu übernommen und auf Bambis Mutter und den jungen Ronno übertragen (vgl. Cartmill 1993: 208f.). Kurz nachdem die Mutter positiv gestimmt den Satz „Versöhnung muss kommen“ ausspricht, wird sie erschossen. Später wird Bambi, ebenfalls in Anlehnung an das Buch von einem Jäger mit einer Lockpfeife überlistet, die dem Ruf der Mutter gleicht.¹⁰¹ Bambi wird angeschossen, fällt ohnmächtig hin und atmet erst eine Schrecksekunde später wieder.

Nahezu alle dieser drastischen Szenen (auf einige soll später noch eingegangen werden) wurden im Laufe der Drehbuchentwicklung nach und nach weggekürzt, bis der Film *Bambi* nicht mehr offensichtlich grausam war, sondern subtil und mit

⁹⁹ Der Zweite Weltkrieg begann erst am 01. 09. 1939, aber die ersten Vorzeichen waren die Annexion Österreichs an das Deutsche Reich im März 1938 und das Vorrücken der deutschen Wehrmacht in die sudetendeutschen Gebiete (vgl. Ploetz 1998).

¹⁰⁰ Die Wendung „Es heißt“ ist eine Anspielung auf biblische Weissagungen wie in Hesekiel 34, wo den schlechten Hirten Gott als guter Hirte gegenübergestellt wird.

¹⁰¹ Im Buch ist es der lockende Ruf Falines, den die Jäger mit der Pfeife nachahmen.

implizierter philosophischer Note. Während zum Beispiel im Roman zwei Herbstblätter im Angesicht des tödlich kalten Windes ausführlich über den Tod philosophieren, werden daraus im Film zwei Blätter, die von schicksalsschwerer Musik begleitet von einem Ast gezerrt werden und zu Boden sinken. Um den Film massentauglich zu machen, reduzierte Disney die inhaltlich-philosophische Tiefe der Geschichte und legte mehr Gewicht auf die künstlerisch-visuelle Darstellung. Die realistische Naturdarstellung und das friedliche Miteinander der Tiere wurden so sehr in den Fokus des Filmes gerückt, dass der Film schließlich nicht mit Brutalität, sondern mit einer fast schmerzhaft harmonischen und kitschigen Waldidylle verbunden wird.

5.2 Die Frage der Authentizität: Naturalismus versus Verkitschung

5.2.1 Natur

Der Film *Bambi* sollte in naturalistischem Stil gezeichnet werden, sodass die Disney-Zeichner für den Film Feldstudien betreiben mussten. Ein Mitarbeiter, Maurice Day, bekam den Auftrag, in den Wäldern von Maine hunderte Fotos zu machen: von Bäumen nach Schneestürmen, der Veränderung des Lichteinfalls im Laufe eines Tages und mit Tau benetzten Spinnweben. Außerdem hielt Disney in den Studios zwei lebende Hirschkitze, damit die Zeichner sie bei ihren ersten unsicheren Bewegungen sowie beim Aufwachsen beobachten konnten (vgl. Maltin 2000: 55; Baßler 2006: 135). Durch diese Detailverliebtheit war *Bambi* sehr aufwendig in der Herstellung. Obwohl schon 1936 mit der Produktion begonnen wurde und der Film eigentlich als zweiter abendfüllender Film nach *Schneewittchen* erscheinen sollte, erschien er erst 1942 – nach *Pinocchio*, *Fantasia* und *Dumbo*.

Die Disney-Zeichner arbeiteten offensichtlich sehr detailverliebt: Nicht nur das Aufstehen des Rehs wird naturgetreu wiedergegeben, auch die Formation der Rehherde ist naturwissenschaftlich richtig dargestellt und ebenso der Fall der Regentropfen in der vierminütigen Regen-Sequenz, wie Ralph H. Lutts beschreibt:

The splash of the raindrops is accurate even to the momentary central pillar that rises when the drop hits the water, although viewers must slowly advance their Bambi video frame by frame to notice it. (Lutts 1992: 163)

Wells bezeichnet *Bambi* als einen der hyperrealistischsten Filme Disneys. Die Versuche, Bambi realistisch aufstehen und erste Gehversuche machen zu lassen, basieren auf realen Vorbildern. Jan Svankmajer nannte dies eine *Fantastische Dokumentation*, die zwar auf der Realität basiert, „but which reveal intrinsic truths through the machinations of animation used as a subjective tool.“ (Wells 2007: 28). Wells fasst daher über die Realität im Animationsfilm zusammen:

Reality in animation, therefore, can *only* be a comparative and relative form, half-dedicated to representational authenticity, half-dedicated to the narrational forms which heighten and exhibit the fluid conditions of the real world. (Wells 2007: 28).

Um die Natürlichkeit des Waldes nicht zu stören, wurde auch auf Geräusche, die in anderen Zeichentrickfilmen eine wesentliche Rolle spielen, weitgehend verzichtet. Cartmill bezeichnet *Bambi* daher als „wortloses, rhythmisches Ballett mit Orchesterbegleitung“ (Cartmill 1993: 211). Giesen schreibt: „Mit diesem Film trieben die Disney-Leute den Fotorealismus im Zeichenfilm auf die Spitze“ (Giesen 2003: 58). Der viel gelobte Realismus in *Bambi* galt allerdings hauptsächlich den flüssigen Bewegungen der Tiere (vgl. Reitberger 1979: 101).

Lutts verweist auf einen Ratgeber für Lehrer, der wohlwollend schreibt, *Bambi* sei nicht wie andere Tiergeschichten einfach nur emotional und erzähle eine sentimentale Geschichte von vermenschlichten Tieren. Stattdessen behielten die Tiere ihren Tiercharakter und ihre Lebensweise werde wissenschaftlich korrekt wiedergegeben (vgl. Lutts 1992: 163f.). Doch die Authentizität in *Bambi* hat ihre deutliche Grenze, die bei der Anthropomorphisierung der Tiere anfängt und beim Verhalten der Tiere aufhört.

5.2.2 Der Vorwurf der Anthropomorphisierung

Wie bereits in Kapitel 4.1 *Anthropomorphisierung* deutlich wurde, muss die Vermenschlichung der Tiere in Zeichentrickfilmen oder Romanen dosiert eingesetzt werden, wenn eine Tierschutzintention verbreitet werden soll, damit das künstliche Tier sich nicht zu weit von seinem realen Vorbild entfernt.

Die Tiere in *Bambi* sind nach Ehneß' Kategorisierung auf der II. Stufe der Anthropomorphisierung anzusiedeln. Denn die Tiere verlieren nicht generell ihre eigenen Kör-

perbewegungen, sondern machen nur gelegentlich menschliche Bewegungen oder nehmen menschliche Körperhaltungen ein. Etwa wenn der Hase Klopfer die Pose eines Schülers einnimmt, der referiert, wann immer er die Lebensweisheiten auf-sagen soll, die er von seinem Vater gelernt hat: Dabei verschränkt er die Arme hinter dem Rücken und lässt ein Bein verlegen in der Luft kreisen. Der Zuschauer lernt von Klopfer: Wer nichts Nettes sagen kann, sollte besser gar nichts sagen. Weitere Merkmale der Vermenschlichung sind die Darstellung des Sozialsystems im Wald, insbesondere die engen Beziehungen der Tiere untereinander.

Im Roman geschieht die Anthropomorphisierung nicht nur durch die Kommentierung eines auktorialen Erzählers, sondern auch durch die Wiedergabe von Gedanken der Tiere, die die menschliche Sprache sprechen. Die Kritik, die der Roman wegen der Vermenschlichung der Tiere erhielt, lässt sich auch auf den Film übertragen. Denn in der Literaturwissenschaft wird *Bambi* teilweise als Kinderbuch trivialisiert. Der Schriftsteller John Galsworthy äußert sich im Vorwort zum Roman primär positiv, schreibt aber: „Ich sehe es im allgemeinen nicht gerne, wenn menschliche Worte aus dem Mund vernunftloser Kreaturen klingen“ (Galsworthy in Salten 1940: 5). Wilpert schreibt:

An die Stelle liebevoll einführender Schilderung des Tierlebens als einer Existenzweise nach eigenen Gesetzen tritt jedoch eine verlogene und süßlich anthropomorphe Sicht: die Tiere denken, reden, handeln, siezen und benehmen sich menschengleich. Gerade diese falsche und etwas verkitschte Anspruchslosigkeit [...] brachte dem Werk Weltruhm als Kinderbuch. (Wilpert 1980: 98)

Bei dem Literaturwissenschaftler Moritz Baßler führte die Lektüre des Buches dagegen eher zu Beklemmungen als zu kitschigen Gefühlen:

Von süßlichem Klischee, Kindgerechtigkeit und verkitschter Anspruchslosigkeit kann ich hier nicht viel erkennen, vielmehr ist diese tabuierte Kontiguität in Saltens Roman höchst eigentümlich, literarisch ohne Vorbild und zumindest interpretationsbedürftig. (Baßler 2006: 134)

Baßler betont, dass verschiedene Elemente des Buches, darunter die Topografie des Waldes, der Wechsel der Jahreszeiten, das Sozialverhalten der Tiere und die Beschreibung der Menschen aus Sicht der Rehe „durchaus originell“ (Baßler 2006: 132) seien. Maik Bierwirth schreibt, dass einige im Roman beschriebene Verhaltensweisen zwar wie Anthropomorphismen aussehen, aber keine sind: Wenn Bambi und sein

Vater vor dem Menschen flüchten, indem sie im Kreis laufen, dann sei dies eine reale Verhaltensweise: Rehe verhinderten so die Verfolgung ihrer Schweißspur (vgl. Bierwirth 2005: 43ff.).

Baßler bemerkt, dass ohne eine Vermenschlichung die einfühlsame Schilderung des Tierlebens wohl kaum möglich sei. Die Sprachfähigkeit der Tiere sei daher keine Anthropomorphisierung im klassischen Sinne, denn das Ziel sei hierbei gerade nicht, das Tier seiner selbst zu entfremden, sondern es dem Menschen näher zu bringen:

Die Sprachfähigkeit ebenso wie die Unschuld, so topisch sie anmuten, sind hier also nicht allegorisch, sondern wörtlich zu nehmen, als reale Eigenschaften des Tiers. Salten's Tiergeschichten praktizieren demnach geradezu die Umkehrung des Fabel-Verfahrens: Statt menschliche Eigenschaften auf Tiere zu übertragen, werden Eigenschaften der Tiere zur besseren Kenntlichmachung mit den Mitteln der Tiere zur besseren Kenntlichmachung mit den sprachlichen Mitteln des Menschen dargestellt. (Baßler 2006: 132).

Daher ist Bambi auch nicht allegorisch zu lesen wie eine Fabel: „die einfache Allegorie verfehlt den Tiercharakter“ (Baßler 2006: 134) und scheint somit nach Salten's Lesart obsolet. Dem Autor geht es bei seiner Geschichte wirklich um die Sensibilisierung des Menschen in Bezug auf das Tier. Salten war nach eigener Aussage durch die vielen Stunden, die er im Wald verbracht hatte, zu der Überzeugung gekommen, dass Tiere denken und miteinander sprechen. Was zunächst kitschig klingt, weist tiefsinnige Züge auf, wenn man folgenden Textauszug beispielhaft betrachtet, in dem Bambi das erste Mal auf der Wiese umhertollt:

Bambi war ein Kind. Wäre er ein Menschenkind gewesen, so hätte er gejauchzt. Aber er war ein junges Reh, und Rehe können nicht jauchzen, wenigstens nicht auf jene Art, in der die Menschenkinder es tun. Er jauchzte also auf seine Weise. Mit den Beinen, mit dem ganzen Körper, der sich in die Luft schleuderte. (Salten 1940: 18)

Salten versucht an dieser Stelle, durch den auktorialen Erzähler Empathievermögen zu schaffen: Er interpretiert das Verhalten der Tiere mit menschlichen Gefühlen, um dem Menschen die ganz eigenen Gefühle der Tiere näher zu bringen.

Ehneß stellt fest, dass bei Salten die Anthropomorphisierung so weit fortschreitet, dass er in der Geschichte menschliches Reflexionsverhalten auf Tiere überträgt. So hat Bambi teilweise spezifisch menschliche Gedanken, beispielsweise wenn er über die Mühe klagt, die es kostet, im Winter Gras aus dem Schnee zu zupfen. Auf die

Spitze getrieben wird diese Anthropomorphisierung, wenn die Tiere im Roman über die Menschen philosophieren (vgl. Ehneß 2002: 250).

Abgesehen von diesem Einwand ist die Erzählweise Saltens revolutionär und lässt eine völlig neue Sicht auf Tiere zu – die von Disney zumindest in Bezug auf die Sprache verkannt wurde. Denn ausgerechnet bei *Bambi* wurden die Dialoge zwischen den Tieren bewusst minimiert, um nicht zu sehr die Natürlichkeit des Waldes zu zerstören (vgl. Solomon 1989: 129). Doch auch Disney übernimmt mit viel Feingefühl die Perspektive der Rehe und schafft es, diese dem Publikum nahe zu bringen. Baßler schreibt zum Vorwurf der Anthropomorphisierung im Roman: „Rehartigere Rehe hat die deutsche Literatur jedenfalls noch nicht gesehen“ (Baßler 2006: 132). Ein Satz, der sich ohne Weiteres auch auf den Zeichentrickfilm übertragen lässt.

Insgesamt ist die Anthropomorphisierung bei *Bambi* aus der Perspektive einer kritischen Betrachtung der Beziehung von Mensch und Tier positiv zu bewerten, denn sie soll nicht dazu führen, dass die Tiere Hybridwesen oder Chimären werden, die mit dem eigentlichen Tier nichts mehr zu tun haben. Vielmehr soll ihre Sprach- und Denkfähigkeit das Mitgefühl der Menschen für Tiere vergrößern, indem sie sich in die Lage der Tiere versetzen und die Perspektive wechseln. Eine Übertragung der Geschichte auf reale Tiere ist also durchaus erwünscht – mit der Re-Bestialisierung des Tieres sollen dem Tier nicht alle Fähigkeiten wieder abgesprochen werden, die als primär menschliche gesehen werden: Emotionalität, Kommunikationsfähigkeit und vor allem Todesangst und Lebenswille bleiben erhalten – auch wenn das Tier diese nicht immer für den Menschen verständlich zeigt.

5.2.3 Tierausssehen

Eine augenfällige Veränderung vom Roman zum Disney-Film ist die tiergeografische Amerikanisierung: Neben europäischen Tierarten gibt es im Wald Disneys auch Exemplare der amerikanischen Fauna: Skunks und Opossums – und eben ein Weißwedelhirschkitz (*Odocoileus americanus*) anstelle eines Rehs. König schreibt:

Disney kam der Weißwedelhirsch wie gerufen. Weißwedelhirsche sehen nämlich Rehkitzten sehr ähnlich, sind weißgefleckt und kaum größer als diese [...] Zudem legt er

gern in dichten Wäldern, vorwiegend in Nadelwäldern, was zu Saltens Bambi-Romantik ausgezeichnet passt. Und – er hat einen weißen Wedel. (König 1969: 53)

Im Gegensatz zum Reh hat der Weißwedelhirsch in ausgewachsenem Zustand ein prächtiges Geweih, sodass aus ihm ein König des Waldes werden kann. Baßler beschreibt die weitreichenden Konsequenzen, zu denen diese Neucodierung führt:

Diese zunächst unschuldige Substitution – es gibt in Amerika eben keine Rehe – hat weitreichende semantische Konsequenzen. [...] So wird aus der biologischen Amerikanisierung unter der Hand eine kulturelle: [...] der Film erzählt eine vorbildliche und umweglose männliche Erfolgsbiographie¹⁰², die in der Unschuld der überzeichneten Kindheits-Idylle neutralisiert wird. (Baßler 2006: 135)

Während Bambi bei Disney in Gestalt eines Hirsches wirklich zum König des Waldes und somit ein männlicher Lebenslauf eines Helden gezeigt wird, gibt es im Roman zwei Hindernisse für die alleinige Herrschaft Bambis im Wald: den Hirsch und den Menschen, sodass Bambi nicht Herr über alle Waldbewohner wird, sondern nur der Fürst der Rehe (vgl. Baßler 2006: 133).

Rein optisch behält *Bambi* bei allem Realismus den Charakter eines Zeichentrickfilms. Trotzdem musste das Zeichenkollektiv des Disney-Studios seinen bisherigen Stil der gummiartigen Wesen der Anthropomorphisierungsstufe III aufgeben. Menschliche Körpersprache sollte im Gegensatz zu menschlichen Gesichtsausdrücken vermieden werden – was nur bei der Hauptperson, Bambi selbst, konsequent durchgehalten wurde. Cartmill schreibt:

Disney wusste von Anfang an, dass das, was Salten über Leben, Tod, Leiden und Gott zu sagen hatte, nicht einem Tricktier in den Mund gelegt werden konnte, das aussah wie Klarabella Kuh mit Geweih. Um tragisch wirken zu können, musste sich das animierte Reh mit Würde und Anmut bewegen – was bedeutete, dass beispiellos realistische Zeichentechniken entwickelt werden mussten. (Cartmill 1993: 204).

Im Gesicht ist Bambi, was die Größe der Augen und des Kopfes betrifft, nicht den Jungtieren des Studios angepasst, sondern dem Kindchenschema, das in *Bambi* zum ersten Mal konsequent durchgehalten und später zur Maxime für das Genre wurde.

¹⁰² Lutts erkennt bei Bambi eine häufig bei Disney wiederzufindende Geschlechterrollenverteilung: Disney ernannte Bambi zum Prinzen des Waldes, seinen Vater zum König. Prinzessinnen gibt es dagegen in Bambi nicht – das Sagen im Wald haben die Männer. Während die Mütter sich selbstlos um die Kinder kümmern, fallen die Väter – ganz nach dem amerikanischen Rollenmuster der Zeit – hauptsächlich durch Abwesenheit auf. Auch der *People Weekly* fiel die Geschlechterrollenverteilung auf. Ein ungenannter Filmkritiker schrieb: „Dad isn’t around much. He strikes macho poses on mountaintops, part of his job as great prince of the forest“ (vgl. Lutts 1992: 161).

Disney setzte um, was der Verhaltensforscher Konrad Lorenz erst ein Jahr nach Erscheinen des Films wissenschaftlich beschreiben sollte (vgl. Kapitel 4.1.2).¹⁰³

Bambi selbst wurde nicht vollständig dem Kindchenschema unterworfen, da sich neben den bereits erwähnten inhaltlichen Überlegungen der schlanke Körper des Rehs nicht ganz dem Konzept anpassen ließ. Eine Veränderung des Körpers wäre zudem dem realistischen Stil des Filmes nicht gerecht geworden.

Die anderen Zeichentricktiere sind stärker dem Kindchenschema angepasst. Neben den häufigen naturgetreuen Darstellungen finden sich auch cartoonartige Sequenzen, in denen die Zeichentricktiere Verrenkungen machen, die eher für Produktionen der Warner Bros. typisch sind (beispielsweise *Duffy Duck*). Während Klopfer sich wie ein kleiner neugieriger Menschenjunge benimmt, hat Bambi von Geburt an eine gewisse Würde, wie sie wohl einem „Prinzen des Waldes“ gebührt. Bambi ist somit „nicht zum Kuscheltier prädestiniert“, wie Baßler schreibt:

Bereits in der körperlichen Fragilität Bambis („kind of wobbly, isn't he?“) ist somit eine Differenz gegenüber seinen Freunden Thumper und Flower angelegt, die später semantisch zum Tragen kommt: Während Kaninchen und Skunk [...] sympathische, aber drollige Charaktere bleiben, kann Bambi sich weiterentwickeln zum vorbildhaften Kämpfer und Herrscher des Waldes. (Baßler 2006: 135)

Trotz dieser Würde ist Bambi anfangs recht wacklig auf den Beinen und hat einige Probleme, sie zu koordinieren – in einer Szene verknoten sie sich sogar. Auch die längeren Wimpern der weiblichen Tiere und das über den Winter gewachsene Geweih entsprechen nicht der Realität.

5.2.4 Tierverhalten

Im Film werden viele natürliche Verhaltensweisen gezeigt: das Ablecken Bambis durch seine Mutter, das Niederlegen der Hirsche oder ihr plötzliches Erstarren auf der Wiese, das Abnagen der Rinde im Winter, die Kämpfe der jungen Hirsche, das Untertauchen des Kopfes der Enten im Teich, das Schnüffeln der Hasen und das Aufstellen ihrer Ohren. Doch daneben stehen zahlreiche cartoonartige oder schlicht falsch dargestellte Verhaltensweisen: Als Bambi Anlauf nimmt, um über einen Baum

¹⁰³ Baßler beschreibt außerdem die Namensgebung des Films vom Ursprung „*bambino*“ als „eine Art verbale Vorwegnahme des Kindchenschemas (vgl. Baßler 2006: 135). Auch Grieser weist darauf hin, dass „Bambi“ vom italienischen „*bambino*“ abgeleitet wurde (vgl. Grieser 1993: 14).

zu springen, duckt er sich dabei so tief, dass sein Rücken wie bei einer Spinne unter den aufgestellten Beinen hängt. Außerdem kann Bambi sich selbst und Faline in einer Pfütze erkennen – gerade diese Fähigkeit haben nur wenige Tiere (zum Beispiel Schimpansen, Elefanten und Delphine, wie Christian Kortmann in dem Artikel *Van Gogh mit Riesenohren* (2008) beschreibt). In einer Szene benutzt Bambi sogar ein Bein in menschenähnlicher Weise wie einen Arm: Er wischt sich mit dem Vorderbein durch das Gesicht, nachdem Faline ihn geleckert hat. An einer anderen Stelle rutscht er wie ein Menschenkind auf dem Hinterteil einen Abhang hinunter.

Die Darstellung von Opossums, die sich mit ihrem Schwanz an einem Ast festhalten und kopfüber schlafen, ist ebenfalls nicht ganz korrekt: Opossums können sich zwar auf diese Weise an Ästen festhalten und tun dies auch gelegentlich, aber es ist nicht ihre bevorzugte Verhaltensweise, denn meist halten sie sich auf dem Boden auf. Die Darstellung der kleinen Opossums, die sich bei der Flucht auf die Insel am Schwanz ihrer Mutter aufhängen, ist ebenfalls unrealistisch und wissenschaftlich falsch. Dennoch wird diese Szene immer wieder in Disney-Bücher aufgenommen und auch auf Fanartikel wie Kaffeetassen gedruckt (vgl. Lutts 1992: 163ff.).

Auch das Sozialverhalten von Rehen wird nicht richtig dargestellt: Obwohl männliche Hirsche weder feste Beziehungen zu weiblichen Tieren noch zu ihren Nachkommen pflegen, haben Salten und Disney eine Vater-Sohn-Beziehung in die Geschichte eingebaut. Während Bambis Vater seinen Sohn im Film sogar aufnimmt, als die Mutter stirbt, tut dies bei Salten wenigstens die Tante – der Vater tritt erst in Bambis Leben, als dieser schon erwachsen ist, um ihn auf seine Rolle als Fürst der Rehe vorzubereiten. Disneys Umsetzung erweckt außerdem den Eindruck, dass Bambi und Faline eine dauerhafte zweisame Beziehung führen, was sie im Roman immerhin nur eine Zeit lang tun. Als Bambi Faline im Roman verlässt, begibt er sich in die Abgeschiedenheit – er war also zeit seines Lebens monogam, was wissenschaftlich unkorrekt ist.

Eine schnarchende Eule, die ihren Kopf mehrfach in rasender Geschwindigkeit komplett herumdrehen kann, ein Eichhörnchen, das beim Gähnen die Arme in die Höhe reckt und ein Streifenhörnchen, das sich mit dem kuscheligen Schwanz eines Eichhörnchens zudeckt, haben ihre Vorbilder nicht in der Naturbeobachtung. Die im Film

vorkommenden Vögel sind ganz der Fantasie der Disney-Zeichner entsprungen (vgl. Solomon 1989: 129). Lutts fasst zusammen:

The film is faithful to visual, artistic accuracy in the general appearance and movements of many of its animals, not to a scientific or ecological accuracy. Even the visual accuracy is compromised for the sake of cuteness: for example, the more traditional cartoony cuteness of Thumper and Flower, and the tail-hanging opossums. (Lutts 1992: 164)

5.3 Der Mensch und das Tier – Thanatos trifft Eros¹⁰⁴

5.3.1 Das Motiv des Rehs

Das Symbol des Rehs spielt im Film eine besondere Rolle¹⁰⁵, auch wenn Bambi in der Filmversion streng genommen äußerlich einem jungen Weißwedelhirsch entspricht. „Der Film verdankt seine mythische Kraft der Geschicktheit, mit der er eine breite Palette von Elementen aus der hohen wie der niedrigen Kultur verbindet“ (Cartmill 1993: 196).

Wie schon im vorigen Kapitel angesprochen, ist für Salten nicht die Allegorie die erste Deutung, sondern die einfache. Sein Reh ist also in erster Linie ein Reh, eine symbolische Funktion kommt erst im zweiten Schritt hinzu. In der Literaturgeschichte wird das Reh zwar häufig genannt und als Metapher gesetzt, jedoch ohne ein geschlossenes Motiv aufzuweisen.¹⁰⁶ Die Codierung des Rehs als literarisches Zeichen fasst Baßler zusammen:

¹⁰⁴ Die Gegenüberstellung von Thanatos und Eros erfolgt nach Cartmill: Mit Eros ist bei ihm die reine und unschuldige Liebe unter den Waldtieren gemeint (vgl. Cartmill 1993: 219). Es ist auffallend, dass es keinen Begriff für Tierliebe gibt. Passender als Eros wäre der Begriff ‚Philia‘, weil er weniger mit der körperlichen Ebene der Liebe verbunden wird als Eros. Der Begriff ist jedoch nicht sehr verbreitet.

¹⁰⁵ Cartmill führt verschiedene Motive an, die auf C. G. Jung und Freud schließen lassen, wie erotische Symbolik und den Ödipuskonflikt: Nach einer angedeuteten Liebesnacht mit Bambi hat seine Freundin Faline nicht mehr unschuldig blaue Augen, sondern braune wie Bambis Mutter. In Bezug auf Jung folgert er: „Obwohl man vielleicht schwer glauben mag, dass Disney Jungs neues Buch gelesen haben könnte, ist es noch schwerer zu glauben, dass sämtliche Jungschen Figuren in *Bambi* entweder purer Zufall oder spontane archetypische Eruptionen aus dem kollektiven Unbewussten des Studios sind“ (vgl. Cartmill 1993: 212f.).

¹⁰⁶ Als Beispiele für das Reh in der Literaturgeschichte nennt Baßler unter anderem Goethes *Faust*, Eichendorffs *Der Jäger*, Schillers *Die Geschlechter* und Fontanes *Effi Briest* (vgl. Baßler 2006: 123ff.)

Unschuld, Einsamkeit, Scheu, Flüchtigkeit, auch Jungfräulichkeit. Zwischen Kind und Frau angesiedelt, dabei schlank und schnell, aber ungefährlich, reizt es zur Jagd und ist sozusagen die natürliche Beute. Am Ende der literarischen Rehjagd stehen dabei nicht, wie im wirklichen Leben, Tod, blutige Ausweidung und schließlich Rehbraten, sondern in Eichendorffs Worten: „streicheln bis es stille hielt.“ (Baßler 2006: 124)

Jeweils eine der Metaphern kann auch für sich alleine stehen, je nachdem, ob das lyrische Ich ein Jäger oder etwa ein einsamer Wanderer ist. Besonders häufig wird das Reh mit Unschuld assoziiert – wie bei der Einführung der Titelfigur in Ernst Marischkas erstem *Sissi*-Film (1955), in dem Romy Schneider heranreitet, erzählt, ihr Pferd sei gesprungen, wie ein Reh auf der Flucht, und anschließend ein zahmes Reh mit der Flasche füttert. „Ihre Aufmerksamkeit geht dann von Tier- direkt in Menschenliebe über, wenn sie eine alte Dienerin fragt, was denn die Gicht mache“ (Baßler 2006: 128). Bei Fontanes *Effi Briest* ist die Verbindung zum Reh mit einem „eigentlich reizend, aber“ fast schon als verlorene Unschuld zu lesen, wenn er schreibt:

Cora öffnete das Gatter, und kaum daß sie eingetreten, so kamen auch schon die Rehe auf sie zu. Es war eigentlich reizend, ganz wie ein Märchen. Aber die Eitelkeit des jungen Dinges, das sich bewußt war, ein lebendes Bild zu stellen, ließ doch einen reinen Eindruck nicht aufkommen, am wenigsten bei Effi. (Fontane 1987: 127)

Auch Politiker lassen sich gern mit Rehen oder Kindern in Verbindung bringen, so errichtete beispielsweise die Familie Milosevic einen „Bambi-Park“. Auch von Helmut und Hannelore Kohl gibt es ein quasi an Sissi angelehntes Foto, auf dem sie ein Rehkitz mit der Flasche füttern. Als Zeichen seiner angeblichen kulturellen Verharmlosung im linken Milieu bezeichnete Michael Miersch in der Zeitung *Die Welt* Che Guevara als *Das stalinistische Bambi* (2004). Baßler schreibt:

In der Folge kann das Reh dann auch ironisch für eine trivialisierte, realitätsferne Heimatidylle stehen. [...] Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts tauchen die realistischen Rehmotivzusammenhänge durchweg nur noch in Form von Kitsch oder dessen Parodie auf. (Baßler 2006: 128)

Als Beispiele führt er den Titel *Bambiland* an, den Elfriede Jelinek für ihre Golfkrieg-Texte wählte, und den Film *Mars Attacks* (1996) des Regisseurs Tim Burton, bei dem Tom Jones ein Reh in einer Naturidylle erleben darf, nachdem die Marsianer durch Country-Musik erfolgreich getötet wurden (vgl. Baßler 2006: 128).

Es gibt sogar ein Zitat von Salten, das beweist, dass er in Tieren eine Reinheit sah:

Das Tier kann nicht lügen. [...] Ob es zu denen gehört, die morden, oder zu denen, die gemordet werden, immer ist es unschuldig, immer aufrichtig. Und nie sentimental. (Salten 1930: 13)

Wenn Bambi metaphorisch zu sehen ist, dann steht es sicherlich für Unschuld – offenbar, damit der Mensch und seine Tat noch böser, grausamer und unrechter scheinen.

5.3.2 Die Ernährung der Unschuldigen

Zu einer realistischen und detaillierten Beschreibung des Lebens der Tiere im Wald gehört auch die Thematisierung des gegenseitigen Fressens der Tiere. Im Buch wird dieser Aspekt nicht verharmlost, sondern als besonders grausam dargestellt. Bambi, der sich ausschließlich von Pflanzen ernährt und somit ein Veganer ist, ist durch das Benehmen seiner Fleisch essenden Mitbewohner bereits im zweiten Kapitel höchst verunsichert, als er den Todesschrei einer Maus hört, die von einem Iltis getötet wird.¹⁰⁷ Im Buch heißt es: „Bambi war furchtbar erschrocken. Ein unbekanntes, großes Entsetzten umklammerte sein Herz. Es dauerte lange, bis er wieder sprechen konnte“ (Salten 1940: 14). Bambi ist erst erleichtert, als seine Mutter ihm berichtet, dass Rehe keine anderen Lebewesen töten. Im Winter wird beschrieben:

Im Walde war es still, aber jeden Tag passierte jetzt etwas Schreckliches. Einmal überfielen die Krähen den jungen Sohn des Hasen, der ohnehin krank darniederlag, und töteten ihn auf grausame Weise. Man hörte ihn lange und erbärmlich klagen. [...] Ein anderes Mal lief das Eichhörnchen mit einer großen Wunde an der Kehle herum, die ihm der Marder gebissen hatte. [...] Es konnte nicht sprechen vor Schmerz [...] hob verzweifelt die Vorderpfoten, griff sich an den Kopf in seinem Schreck und in seinem Kummer, und dabei stürzte ihm das rote Blut über die weiße Brust. Eine Stunde lief es so umher, dann brach es sterbend zusammen, schlug plump gegen die Äste und fiel sterbend in den Schnee. Sogleich kamen ein paar Elstern herbei um ihren Schmaus zu beginnen. (Salten 1940: 62ff.)

¹⁰⁷ Auch ein Fasan wird von einem Fuchs getötet – er hatte sich im Schnee gut versteckt gefühlt. Ein anderer Fuchs tötet eine Ente, eine Eule tötet eine Maus und ein Eichhörnchen erklärt, dass seine Oma von einer Eule und sein Vater von einem Frettchen getötet wurden (vgl. Salten 1940: 73f.). An anderer Stelle frisst ein Fuchs eine Entenmutter und lässt ihre Kinder verwaist zurück (Salten 1940: 110f.).

Die Beschreibung des gegenseitigen Fressens endet mit dem Satz: „Es gab kein Erbarmen mehr, keine Ruhe, kein Zurückhalten“ (Salten 1940: 64). Das gegenseitige Töten der Tiere legitimiert den Jäger in seinem Verhalten jedoch nicht. Ehneß schreibt:

Salten macht einen Unterschied zwischen den in seinen Augen sinnlosen, nur auf die eigenen Bedürfnisse bezogenen Grausamkeiten des Menschen und den Grausamkeiten der Natur, die per definitionem im wahrsten Sinne des Wortes natürlich sind. Der Mensch ist also ein Störenfried in der Natur, während diese sich selbst erhält. (Ehneß 2002: 283)

In Disneys Wald leben die Tiere dagegen in friedlicher Eintracht miteinander. Selbst die Vogelbabys werden in der ersten Sequenz des Films nicht mit Würmern, sondern mit blühenden Ästen gefüttert. Die Verharmlosung von Tieren ist ein häufig auftretendes Motiv in Disney-Filmen. Karl Bruckmaier kritisiert in der *Süddeutschen Zeitung*:

Verdammt, ja, unsere Kinder sind versaut von all den Disneyfilmen, die ihre im Grunde homophobe und xenophobe Botschaft so pappsüß verkaufen, als sei das Leben ein Stück Kinderschokolade. Bären, die Bananen essen, Tiger, die auf ihren Korkenzieher-schwänzen hopsen und keinem Ferkel was zu leide tun. Dalmatiner. Kätzchen. Bambi. Und Löwen, die beim Lamm liegen, als sei über Nacht das Paradies der Zeugen Jehovas vom Himmel geplumpst. Natur gilt unserem zwangssensiblen Nachwuchs als pastellfarbenes Freigehege für drollige Spielgefährten, in dem [...] Fressen und Gefressen werden einfach nicht vorkommen. Die Fleischfresser, falls sie im medial vermittelten Abbild der Natur überhaupt eine Rolle spielen, wie die Hyänen in „König der Löwen“, oder Shir Khan, der Tiger aus dem „Dschungelbuch“, sind die Raucher des fabelhaften Animationsfilms, also die Bösen. (Bruckmaier 2005)

Die durchweg vegetarisch lebenden Hauptfiguren würden hingegen positiv dargestellt: Wann immer die Guten nicht auf Grünzeug herumkauten, würden sie Dinge verzehren, die nicht mehr als Mit-Tiere erkennbar und „als Lebewesen unkenntlich gemacht und damit zum Verzehr freigegeben“ seien. Bruckmaier sieht, dass die Disney-Figuren vom Menschen damit gar nicht so weit entfernt sind, denn gerade in letzter Zeit sehe Fleisch immer weniger nach einem Lebewesen aus. Der Mensch „designe“ sich sein Gewissen zurecht:

Fischstäbchen. Bifi. [...] Insgesamt: Dekontextualisiertes Protein. Fleisch, das aus seinem Form- und Funktionszusammenhang gelöst [...] umgedeutet werden kann in etwas anderes. [...] In „Food“, das designt wird. [...] Fleisch ohne Tod. (Bruckmaier 2005)

In *Bambi* muss jedoch nichts „umdesignt“ werden, die Tiere essen von vornherein nur Pflanzen. Salten dürfte über Disneys allesamt veganen Tierprotagonisten nicht sehr erfreut gewesen sein, denn er äußerte sich negativ über paradiesische Waldfantasien:

Das Wort vom „Waldfrieden“ ist falsch, ist die sentimentale Lüge von gefühlswuseligen, naturfremden Laien. Niemals gibt es „Frieden“ im Wald. Ohne Pause sind Verfolger da, und Verfolgte sind zu jeder Sekunde auf ihrer Hut, um nicht Opfer zu werden all den hungrigen Zähnen und Schnäbeln, den tötenden Pranken und Krallen. (Salten 1930: 142)

Die Intention hinter der friedlichen Darstellung der Tiere des Waldes war jedoch weniger die Sentimentalisierung der Tiere, als ein Zeichen der misanthropischen Kriegsstimmung im Autorenteam. Der Storyregisseur, Pearce, kam im Laufe der Drehbuchentwicklung zu dem Schluss, dass alle Raubtiere außer dem Menschen aus der Geschichte verschwinden müssten, da der gemeinsame Feind aller Tiere der Mensch sei und dies der entscheidende Konflikt der Geschichte. Er eröffnete seine Vorstellungen Disney am 1. September 1939 – dem Tag, an dem der Zweite Weltkrieg begann.

Durch die Verklärung der Tierwelt bei Disney wird ein einseitiges dualistisches Bild gezeichnet, auf dem die Kluft zwischen dem unschuldigen, friedlichen Tier und dem brutalen Menschen größer nicht sein könnte. Selbst die einzige etwas brutalere Szene, als *Bambi* gegen seinen Widersacher Ronno um Faline kämpft, ist ein Kampf um die Liebe. Cartmill interpretiert:

Der Gegensatz zwischen menschlicher Unreinheit und tierischer Unschuld, der in dieser Haltung Disneys stillschweigend vorausgesetzt ist, findet in *Bambi* einen klassischen und entscheidenden Ausdruck. Der Film schildert die natürliche Welt als ein Reich der Schönheit, das überquillt von unschuldiger Liebe in allen ihren Spielarten – heißer erotischer Liebe, warmer mütterlicher Liebe, starker väterlicher Liebe. Die amouröse Wärme dieses Waldidylls wird raffiniert verstärkt durch die ständig erweiter-

ten Pupillen der Tiere, wie bei einer Renaissance-Kurtisane im Belladonnarausch. (Cartmill 1993: 219)

Durch diesen „Zauberwald“, wie Cartmill ihn polemisch nennt, wird dem Gegensatz Mensch und Natur zudem der Gegensatz von Thanatos und Eros gegenübergestellt: Dem Todes- und Zerstörungstrieb steht der Lebens- und Liebestrieb gegenüber (vgl. Cartmill 1993: 219). Disney zeichnet hier eine Idylle¹⁰⁸ beziehungsweise eine paradiesische¹⁰⁹ Vorstellung im Sinne einer (beinahe utopisch) überzeichneten friedlichen Gemeinschaft. Nur der Mensch fällt aus der Rolle, wie Lutts schreibt:

The state of nature is a simple, uncomplicated, romantic state of happiness and virtuous [sic!] escapist fantasy. Disney did not create his audience's desire for such fantasies, but he did feed it. In short, he presented nature as an earthly Eden. There is, however, no place for humans in this garden. (Lutts 1992: 166)

Disneys Aufbereitung der Geschichte impliziert eigentlich nicht, dass kein Platz für Menschen in diesem Garten ist, sondern nur, dass Menschen den Frieden stören. Der Zuschauer wird sich jedoch wünschen, Teil des von Disney gezeichneten Paradieses zu werden.

Wenn das Reh Bambi für Unschuld steht, wird klar, warum Salten gerade dieses Tier zur Hauptfigur seines Roman machte: Kein Tier kann eine größere Opposition zum Menschen darstellen, der im Roman kalten Schrecken und furchtbares Grauen verbreitet (vgl. Salten 1940: 39).

5.3.3 *Der Mensch als das Böse*

In dem Disney-Film sind die Menschen nie zu sehen. Gerade durch ihre scheinbar unsichtbare Anwesenheit werden sie zu einer subtilen Bedrohung. Stattdessen werden die Menschen von über dem Wald kreisenden Krähen angekündigt, in einer Szene ist ein stilles Lager bestehend aus Zelten und einem Lagerfeuer zu sehen, mehrmals sind Schüsse zu hören. Symbolisch sind Krähen mit Raben gleichzusetzen

¹⁰⁸ Unter *Idylle* versteht man eine unschuldige, selbstgenügsam-beschauliche Geborgenheit. Schiller postulierte die Idylle in *Das Ideal und das Leben* als Darstellung einer mit der Natur versöhnten Menschheit der Zukunft (vgl. *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* 1974: 448f.).

¹⁰⁹ Dies kann als Vorwegnahme des von den Christen erwarteten (vgl. Offenbarung 21) bzw. von den Propheten verheißenen endzeitlichen Zustandes (vgl. Jesaja 9, Jesaja 11, Micha 11) gesehen werden.

und gelten in der Mythologie als Weise¹¹⁰, in der Literatur jedoch als Unglücksbringer.¹¹¹ Mit dem Lagerfeuer und den Hütten werden Eigenschaften des Menschen gezeigt, die ihn klar vom Tier abgrenzen. Der Mensch kann in die Natur eingreifen und sie formen, doch das Schaffen des Zeltplatzes (symbolisch für den Gebrauch von Werkzeug) und das Lagerfeuer (das den Menschen als Herrscher über das Feuer und somit die Natur zeigt) werden durch die Krähen negativ konnotiert.

Die Menschen töten nicht nur Bambis Mutter, sondern stiften auch Panik unter den Tieren im Wald. Ihre Hunde jagen Faline und ihr Feuer bedroht und zerstört ihren Lebensraum. Der Waldbrand, der nicht bewusst gelegt wurde, sondern durch Unaufmerksamkeit entfacht, kann als Zeichen von fehlendem Respekt des Menschen vor der Natur gedeutet werden. Auch das Feuer selbst wird somit zum Symbol für den Menschen, wie Ollie Johnston und Frank Thomas beschreiben, die zu den so genannten *Nine Old Man*, den wichtigsten Animatoren Disneys, gehörten :

The fierce, hungry flames that devour the forest and its creatures become a surrogate for Man that continues and subliminally magnifies the hunters' destructive hunger for the lives of Bambi and his friends. (Johnston/Thomas 1990: 165)

Durch die Schüsse, deren Ursprung nicht gezeigt wird, wird der Mensch mit gesichtsloser Technik gleichgesetzt, gegen die nur Flucht hilft¹¹² (vgl. Mattl/Schwarz 2006b: 54). Dieses Motiv findet sich auch im Roman, hier wird der Körper des Jägers zu einer Einheit mit seiner Waffe, wenn es heißt:

Die Gestalt bleibt lange ohne Regung. Dann streckt sie ein Bein aus, ein langes, das ganz oben sitzt, nahe am Gesicht. Bambi hat gar nicht bemerkt, dass es überhaupt vorhanden ist. Aber als sich dieses fürchterliche Bein geradeaus in die Luft streckt, wird Bambi von der bloßen Gebärde weggefegt wie eine Flaumfeder vom Wind. (Salten 1940: 39)

Die Tiere sind sich sicher: Der Mensch *ist* die Waffe, denn er kann Krähen von Bäumen schleudern und scheint innerlich aus Feuer zu sein. Nur über seine Methode ist

¹¹⁰ In der nordischen Mythologie sind die Raben Huginn und Muninn Nachrichtenübermittler und flüstern Odin Neuigkeiten aus der Welt ins Ohr. Ihre Namen bedeuten „Nachricht“ und „Erinnerung“ (vgl. Cotterell 2002: 201)

¹¹¹ Ein Beispiel ist das Gedicht *The Raven* von Edgar Allan Poe, in dem der Rabe immer wieder „Nevermore“ krächzt und so die monologischen Gedankengänge des Protagonisten pessimistisch beeinflusst, bis dieser sich umbringt (vgl. Poe 2006: 20ff.).

¹¹² Über das Element des Verschwindens in *Bambi* liegt eine Magisterarbeit an der Universität Münster mit dem Titel *Gefüge des Werdens. Ein Rhizom mit Gilles Deleuze und Félix Guattari und Frank Kafka und Felix Salten* (2005) von Maik Bierwirth vor.

man sich unklar.¹¹³ Die Unergründlichkeit der Waffe Mensch, dessen Witterung als „merkwürdig erregend, unergründlich, geheimnisvoll“ (Salten 1940: 59) beschrieben wird, lässt die Hilflosigkeit der Tiere¹¹⁴ noch größer werden:

Alle lachten. Als sie aber von der dritten Hand weitersprachen, wurden sie ernst, und allmählich trat das Grauen in ihre Mitte. Denn was es auch immer sein mochte, eine dritte Hand oder etwas anderes, es war furchtbar, und sie begriffen es nicht. [...] Sie duckten sich alle, während sie davon redeten, als fühlten sie die dunkle Gewalt, die unerforschlich über ihnen herrschte. (Salten 1940: 60).

Die große Kluft zwischen Mensch und Tier wird im Film durch die Musik untermalt. Denn während die Tiere wie bereits erwähnt von der Musik in ihrem Tun begleitet werden, ist die Abwesenheit des Menschen auch hier symbolisch zu sehen. Cartmill schreibt:

Die Entfremdung des Menschen von der natürlichen Ordnung findet ihren symbolischen Ausdruck darin, dass der Mensch völlig von dem allgemeinen Tanz der Wesen ausgeschlossen bleibt. Er wird nur von einer unheilswangeren, ruckenden Musik, bedeutet, die als einzige nicht auf der Leinwand choreographisch umgesetzt wird. (Cartmill 1993: 211)

Interessant sind die verschiedenen Bezeichnungen für den Menschen. Im Film lässt die Aussage von Bambis Mutter („man [pause] is in the forest“) Spielraum für Spekulationen. In der Buchvorlage haben die Tiere keinen Namen für „Ihn“, der Mensch wird immer mit einem großgeschriebenen Personalpronomen in der dritten Person Singular bezeichnet (vgl. Ehneß 2002: 240). Bambis Mutter sagt zum Beispiel: „Das ... war ... Er!“ (Salten 1940: 40). Mit „Man“ im Film ist ebenso wie mit „Ihm“ im Roman der Mensch generell gemeint – in der deutschen Filmversion wurde „Man“ jedoch mit „Jäger“ übersetzt. Die philosophische Ebene des Filmes wird dadurch in der deutschen Übersetzung geschmälert: Es geht nicht mehr um die Beziehung von Mensch und Tier, sondern einzig um die Beziehung von Jäger und Tier.

Im Roman ist der Mensch ein viel zentraleres Thema als im Film und beeinflusst als unheilvolle Macht das Leben der Tiere. Wenn Bambis Mutter zum Beispiel sagt, auch Bambi werde einmal so schön und stark wie der Vater sein, dann nur mit dem

¹¹³ Während Bambis Mutter der Meinung ist, er könne seine Hand abreißen, plädiert Ronno dafür, dass er seinen Zahn schleudert und man durch seinen Biss sterbe.

¹¹⁴ Eine Krähe sagt: „Er tötet, wen Er will. Nichts kann uns helfen“ (Salten 1940: 51).

Zusatz: „Wenn du am Leben bleibst, mein Kind, wenn du klug bist, die Gefahr vermeidest“ (Salten 1940: 32). Bambis Herz wird in Folge dieser Offenbarung zwar ganz weit vor Glück, dem Leser klingt hingegen die Option, dass die Mutter dem Kind sagt, es werde möglicherweise nie das Erwachsenenalter erleben, weil es vorher sterben könnte, morbide nach.

Eine Person, die im Film völlig weggelassen wurde und gerade deshalb interessant ist, weil sie im Roman wesentlich für die Darstellung des Menschen ist, ist Falines Bruder Gobo. Der Rehjunge Gobo wird als „überhaupt etwas schwächlich“ (Salten 1940: 37) beschrieben, hat vom Schnee als Erster wunde Füße und ist nach dem langen Winter so kraftlos, dass er nicht vor den Jägern fliehen kann (vgl. Salten 1940: 58). Aber während alle Tiere denken, er sei getötet worden, kehrt er im nächsten Sommer wieder und berichtet, dass der Mensch in liebevoll streichelte, aufnahm, aufpäppelte und schließlich wieder freiließ (vgl. Salten 1940: 95). Der Mensch erscheint in Gobos Erzählungen allmächtig: „Er läßt es wachsen“, antwortete Gobo, „was Er will, läßt Er wachsen, und was Er will, ist eben da!“ (Salten 1940: 96). Auch ein Jagdhund sagt: „Er ist allmächtig! Er ist über uns! Alles, was ihr habt, ist von Ihm! Alles, was da wächst und lebt, von Ihm!“ (Salten 1940: 125).

Gobo betont, es sei ihm gut gegangen und er sei glücklich gewesen (vgl. Salten 1940: 99), aber für die Tiere im Wald können die Vorzüge, die Gobo in seiner Abwesenheit hatte (Nahrung, Schutz vor Regen und Kälte) nicht die Gefangenschaft aufwiegen. Als er auf Nachfragen erzählt, dass er bei den Menschen festgebunden war, sind alle sehr betroffen, der Alte sagt nur leise „Unglücklicher“ und wendet sich ab. Bambi schämt sich sogar für Gobo, wenn auch, ohne genau zu wissen, warum. Sein Vater sagt dazu nur: „Es genügt, dass du es fühlst. Du wirst es später begreifen.“ (Salten 1940: 102). Es liegt nahe, dass es die Unterwerfung des Tieres ist, die ihn irritiert, denn an anderer Stelle wird der Jagdhund von den Waldtieren als Verräter und Scherge beschimpft, als er den Fuchs in die Enge treibt (vgl. Salten 1940: 125). Rabinovici schreibt über diese Szene: „Es ist der Diskurs über die Assimilation, den wir im Dickicht belauschen“ (Rabinovici 2006: 15).

Cartmill sieht im Schicksal Gobos Misanthropie: „Vom Menschen verstümmelt oder getötet zu werden, erweist sich als weniger gräßlich, als von Ihm freundlich behandelt zu werden“ (Cartmill 1993: 199).

Gobo hat durch seine Erfahrung die Angst vor dem Menschen verloren, was ihm schnell zum Verhängnis wird: Als er bei der nächsten Jagd die Menschen begrüßen will, erschießen sie ihn. Salten schreibt besonders detailliert: „Gobo lag mit aufgerissener Flanke und blutig herausgequollenen Eingeweiden“ (Salten 1940: 108).

Göttergleich haben die Jäger im Buch die Macht über Leben und Tod. Das Schicksal Gobos ist keineswegs so pathetisch, wie man annehmen könnte, sondern „realistisch im Sinne einer literarischen Verarbeitung eines außerliterarischen Wissens“ (Baßler 2006: 132). In *Brehms Thierleben* findet sich der Hinweis:

Ich könnte mehrere derartige Beispiele anführen, welche den Menschen so recht von seiner abscheuungswürdigen [sic!] Seite zeigen. Einige mir bekannte Forstleute zähmen gar keine Rehe mehr, aus Furcht, später den Schmerz erleben zu müssen, das befreundete Thier [sic!] meuchlings gemordet irgendwo aufzufinden. (Brehm 1985: 482)

Wie Baßler feststellt, ist die Rolle des Jägers in *Bambi* deswegen zwiespältig, weil Salten das Bild eines europäischen Forstes zeigt, der von Menschen professionell gehegt und bejagt wird: „[Der Jäger] ist Todbringer, Retter und Ernährer zugleich, und diese Ambiguität wird auch nicht aufgelöst, weil sie ja konsequent aus Sicht der Tiere erlebt und erzählt wird“ (Baßler 2006: 133).

Durch die Streichung der Figur Gobo, inklusive seiner Rettung und späteren Tötung durch den Menschen, verzichtet Disney auf die Darstellung der Ambivalenz des Menschen, und zeigt ihn nur einseitig als Zerstörer und Todbringer. Gerade weil die Handlung des Filmes im Vergleich zur Romanvorlage wenig komplex, um nicht zu sagen nur rudimentär vorhanden ist, ist es interessant, dass Disney hier möglicherweise auf Gobo verzichtet hat, um den Menschen nicht zwiespältig, sondern einseitig böse zu zeichnen, wodurch die Anti-Jagd-Intention noch deutlicher herausgestellt wird. Zudem führten anscheinend auch finanzielle Gründe zu einer Kürzung der Romanvorlage um etwa ein Drittel, wie Johnston und Thomas anführen (vgl. Johnston/Thomas 1990: 181ff.).

Der Mensch bleibt in Saltens Roman ebenso wie in frühen Drehbuchversionen von Disney nicht der Herrscher über das Tier. Bereits Bambis Tante räumt ein, dass zumindest die Körperhaltung der Menschen einigen Tieren gar nicht so unähnlich sei, wenn man an Eichhörnchen und Maus denke. Auf einem Bein stehen und mit dem anderen zupacken wie die Greifvögel könne der Mensch aber sicher nicht (vgl.

Salten 1940: 59f.). Mit dieser Aussage entmystifiziert sie den Menschen nicht nur und holt ihn herunter vom hohen Thron der Ebenbildlichkeit Gottes, sondern stellt eine Parallele zwischen Mensch und Tier her und stellt zuletzt das Tier über den Menschen. Bambi lernt im Buch seine wichtigste Lektion, die ihn schließlich den Platz seines Vaters einnehmen lässt, als ihn dieser, alt und grau, zu einem toten Menschen führt:

„[...] siehst du nun, dass er daliegt wie einer von uns? Höre, Bambi, Er ist nicht allmächtig, wie sie sagen. Er ist es nicht, von dem alles kommt, was da wächst und lebt. Er ist nicht über uns! Neben uns ist Er und ist wie wir selbst, denn Er kennt wie wir die Angst, die Not und das Leid.“ [...] Bambi erglühte und sprach bebend: „Ein anderer ist über uns allen ... über uns und über Ihm.“ „Dann kann ich gehen“, sagte der Alte. (Salten 1940: 129f.)

Das große Geheimnis ist somit gelüftet: „Der Mensch ist auch nur ein sterbliches Tier, die Lenkung der Welt liegt in anderen Händen“ (Cartmill 1993: 200). An dieser Stelle wird deutlich, dass es für Salten nur zwei Stufen gab: auf der einen Stufe Gott und auf der anderen Mensch und Tier. Obwohl Salten Jude war, sah er das Tier also als gleichwertig an, und nicht als dem Menschen unterstellt, wie es in einem der Schöpfungszeugnisse geschrieben steht:

Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über alle Tiere des Feldes und über alles Gewürm das auf Erden kriecht. (Gen 2,25)

Interessant ist, dass an dieser Stelle die Parallele zwischen Mensch und Tier über Tod, Angst und Leid hergestellt wird: über schwache Seiten. Die zuvor dem Menschen zugeschriebene Allmacht als Ebenbild Gottes wird ihm durch die Darstellung seiner Ohnmacht wieder aberkannt.

Die philosophische Ebene der Sicht der Tiere auf den Menschen war in den frühen Drehbuchvorlagen noch viel stärker ausgeprägt. Auch hier diskutierten die Tiere, ob der Mensch nicht eines Tages in Frieden mit ihnen leben könne. Außerdem wird Bambi wie im Roman zu einem toten Menschenkörper gebracht, der allerdings nicht erschossen wurde, sondern dem Waldbrand zum Opfer fiel und nun verkohlt ist.

Schon Disneys Mitarbeiter waren unsicher, ob ein „echter“ Tod, der nichts mit einem märchenhaften Zeichentrickfiguren-Tod gemein hätte, nicht das Publikum ver-

schrecken würde. Die Szene wurde einem Testpublikum von 400 Personen vorgeführt, das sehr negativ darauf reagierte (vgl. Lutts 1992: 166). Diese bisherige Schlüsselszene, in der Bambi erkennt, dass Mensch und Tier auf einer Stufe stehen, „wurde in den letzten Phasen der Produktion widerstrebend aus dem Film herausgenommen, und mit ihr verschwanden die letzten Spuren von Saltens versuchter Versöhnung des Menschen mit der Natur“ (Cartmill 1993: 210).

Im Disney-Film bleibt nur die Übernahme des Platzes von Bambis Vater übrig – der philosophische Kontext wurde komplett weggekürzt. Auch wenn dieser Wegfall die Geschichte um ein wichtiges Moment verkürzt, wird somit dem Tier kein falsches Reflexionsvermögen zugeschrieben – sie ist somit eine Spur natürlicher als Saltens Version.

Ein weiterer signifikanter Unterschied in der Thematisierung des Menschen von Roman zu Film ist, dass im Roman außer dem Menschen noch weitere Gefahren dargestellt werden: Neben den bereits angesprochenen Raubtieren wird auch der Winter als gefährliche und kräftezehrende Naturgewalt dargestellt. Bei Disney ist der Winter zwar ungemütlich, aber kein Zerstörer wie der Mensch. Stattdessen werden sogar auch die vergnüglichen Seiten des Winters gezeigt, denn Bambi wagt sich gemeinsam mit Klopfer auf das Eis – eine Szene mit „slapstickartigen Qualitäten“, wie Mathez schreibt:

Denn während Klopfer mit seinen Pfoten perfekt Eislaufen kann, ist es dem Kitz praktisch unmöglich, sich mit seinen Hufen auch nur auf den Beinen zu halten. Musikalisch untermalt werden die Eislaufkünste des ungleichen Paares von einem Walzer. (Mathez 2006: 116)

Der Winter wird somit bei Disney umgedeutet – diese Szene hat keine Nähe zum Buch.

5.4 Jagdszenen

Bevor die Jagdszenen im Film genauer untersucht werden, soll ein Blick auf die Thematisierung der Jagd im Roman gelegt werden. Salten stellt die Jagd negativ dar, indem er die Perspektive der Tiere einnimmt und Jagdszenen detailliert beschreibt.

So wird der Tod eines Fasans dadurch umso schmerzlicher, dass kurz vor seinem Tod noch die Schönheit des Tieres beschrieben und so der Verlust noch vergrößert wird:

Bambi sah ihm nach, wie er gerade und steil zwischen den Bäumen emporflog, flügelrauschend, prunkvoll schimmernd mit dem metallisch dunkelblauen und goldbraunen Glanz seines Leibes, herrlich wie ein Geschmeide. Die Schleppe seiner langen Stoßfeder fegte stolz hinter ihm drein. Scharf gellte der kurze Donnerschlag auf. Der Fasan dort oben schnappte zusammen, drehte sich um sich selbst, als wollte er mit dem Schnabel nach seinen Beinen haschen, und stürzte wuchtig herunter. (Salten 1950: 68)

Salten benutzt eine drastische Sprache, wenn er das Leiden der Tiere schildert: „Geschmerzt habe es zum Rasendwerden. Kein Wunder. Der Knochen war zerschmettert“ (Salten 1940: 59). Die Beschreibung von Panik, Entsetzen und Todesgewissheit prägen die Jagdszenen und werden eingesetzt, um den Eindruck eines Schlachtfeldes zu erwecken. Die Kriegsmetaphorik von Bambis Mutter verstärkt diesen Eindruck:

Es war grauenerregend und niederschmetternd. [...] Er kam! - Er kam hier herein ins Dickicht. [...] Ein heller Donnerschlag. Stille. Dann ein dumpfes Aufschlagen am Boden. „Der Fasan ist gefallen“, sagte Bambis Mutter bebend. [...] Marena, das junge Mädchen, sprach: „In dieser Stunde werden manche von uns sterben. Vielleicht werde ich darunter sein.“ Niemand hörte ihr zu. Nun war der große Schrecken da. (Salten 1940: 67)

Auch das langsame Sterben von Tieren, die nur angeschossen wurden, wird mehrfach drastisch beschrieben, wenn ein sterbender Fasan mit verdrehtem Hals im Schnee liegt, noch matt mit den Flügeln schlägt und sagt: „Es ist aus ...“ (Salten 1940: 69) oder der Fuchs im Wundfieber in die Erde beißt (vgl. Salten 1940: 71). An anderer Stelle wird das Leiden des Fuchses detailverliebt beschrieben:

Dem Fuchs war ein Vorderlauf zerschmettert und dicht darüber das Fell aufgerissen. Er hielt das zerschmetterte Bein hoch vor sich ihn, das Blut sprang ihm aus den Wunden, sein Atem pfiß, seine Augen starrten weit vor Entsetzen und Anstrengung. [...] Seine zerschmetterte Pfote sank kraftlos herunter, wurde aber bei der Berührung mit dem kalten Schnee von einem glühenden Schmerz durchstoßen. Mühsam hob er sie wieder auf und hielt sie zitternd vor sich in die Luft. (Salten 1940: 124)

Ähnlich wie es von menschlichen Schlachtfeldern beschrieben wird, bemerkt die Häsin nicht, dass ihre Beine weggeschossen sind. Im Roman heißt es:

Bambi sah sie an und war erschüttert. Ihre Hinterbeine schleiften leblos im Schnee, der, vom heiß hervortropfenden Blut rot gefärbt, zerschmolz. [...] „Ich weiß nicht, was mir passiert ist [...] nur gerade jetzt ... ich kann jetzt nicht gehen ...“ Mitten im Sprechen sank sie zur Seite und war tot. Bambi wurde aufs Neue von Entsetzen ergriffen und rannte. (Salten 1940: 70)

Mattl und Schwarz schreiben:

Die Beschreibung der Massaker, die von der Jagdgemeinschaft/Jagdmaschine veranstaltet werden, erinnern stark an die Bilder eines Schlachtfeldes. Dieser Bezug zu den Opfern des modernen Kriegs lässt sich [...] kaum ignorieren. [...] Die Jagd scheint Krieg zu sein. Beide markieren einen Ausnahmezustand, in dem es nur ein Gebot gibt: überleben und vergessen. (Mattl/Schwarz 2006b: 54)

Ein Schicksal als Jagdopfer bleibt Klopfer in der Endfassung des Films erspart – in einer frühen Version stirbt er zu Bambis Füßen und murmelt: „Ich verstehe es nicht. Was habe ich Ihnen bloß getan?“ Salten stellt deutlich heraus: Im Krieg zwischen Mensch und Tier bleibt dem Tier keine Möglichkeit zur Gegenwehr außer der Flucht. Der Krieg zwischen Mensch und Tier ist dabei weitaus dramatischer, als der unter den Tieren; auf der Flucht laufen Fasane und Füchse nebeneinander und kümmern sich nicht um den anderen (vgl. Salten 1940: 67).

Blut oder qualvolle Todeskämpfe sind im Disney-Film nicht zu sehen. Stattdessen sind Disneys Bilder subtiler. Wichtige Elemente sind hierbei der Perspektivwechsel, die Identifikation mit den Tieren sowie das Hervorheben von Einzelschicksalen.

Der Tod von Bambis Mutter geschieht unerwartet: Nachdem kaum noch Nahrung vorhanden ist, weil die Rinden von den Bäumen überall bereits abgenagt sind und Bambi hungern musste, hat nun seine Mutter das erste Frühlingsgras entdeckt, das aus der Schneedecke hervorsprießt. So entsteht der Eindruck, der harte Winter sei vorbei und die Gefahr vorüber. Doch plötzlich verändert sich die Musik und wird unheilvoll, die Mutter schaut auf und bemerkt die Gefahr. Gemeinsam mit Bambi rennt sie, von dramatischer Musik begleitet, davon, und die Mutter ruft panisch, Bambi solle nicht zurückblicken und schnell davonlaufen. Während Bambi rennt und allein im Bild zu sehen ist, ertönt hinter ihm ein Schuss. Er läuft weiter, bis er in Sicherheit ist. Die Musik beruhigt sich, doch als Bambi sich umsieht, ist er allein. Im Schneegestöber sucht er seine Mutter und ruft immer wieder nach ihr, bis plötzlich sein Vater vor ihm steht. Erst als dieser zu ihm sagt: „Your mother can't be with you

anymore“, senkt Bambi den Kopf und vergießt eine Träne. Dann folgt er dem Vater, der sich seiner annimmt und sagt: „Come, my son!“ Wieder übersetzt die deutsche Fassung sehr frei und viel wortreicher: „Du brauchst auf deine Mutter nicht mehr zu warten. Die Jäger haben sie. Du musst jetzt ganz tapfer sein und lernen, auf dich allein aufzupassen. Komm, mein Sohn.“

Vor allem die dramatische Musik verleiht dieser Szene Brisanz und emotionale Qualität. Sie stellt eine Kongruenz der Gefühle des Zuschauers mit den in der Filmhandlung gezeigten Gefühlen her und verringert die Distanz des Zuschauers zum Geschehen (vgl. Hildebrand 2006: 73); sie wird also hier ganz bewusst als verstärkendes Mittel eingesetzt.

Der Zuschauer erlebte zwar nicht bei Bambis Geburt, aber er verfolgte seine ersten wackeligen Schritte und sah die Welt durch seine Augen – nicht zu vergessen die Wirkung des Kindchenschemas. Man mag die Figuren überzeichnet niedlich finden, aber Sympathieträger sind sie in jedem Fall. Der Tod von Bambis Mutter wird vom Zuschauer als Unrecht empfunden, weil er Bambis Verlust nachvollziehen kann. Lutts führt aus:

Disney spent nearly three-quarters of the film¹¹⁵ building sympathy for Bambi as a cute, lovable, vulnerable child. His mother nurtured and cared for him, and then, just as they had come through winter's hardships, she was killed. [...] The antihunting message was conveyed on a completely emotional level through sympathy with its characters. It was targeted at children in their most impressionable, formative years. The memory of the incident remains with them even into adulthood. (Lutts 1992: 161f.)

Neben dieser Jagdszene gibt es noch eine Zweite. Bambi wird von Rauchgeruch geweckt und geht zu einer Anhöhe, von der aus er das Lager der Menschen entdeckt, über dem die Krähen kreisen. Sein Vater warnt ihn, er solle sich beeilen, der Mensch sei wieder da und diesmal seien es viele. Während Bambi noch Faline warnen will, werden die Schreie der Krähen immer lauter und sie fliegen tief durch den Wald, wodurch sie die anderen Tiere warnen. Tief geduckt laufen die Waldbewohner in ihre Verstecke. Ein Rebhuhn schafft es in Todesangst nicht, dem Rat seiner Gefährten,

¹¹⁵ Lutts schreibt, Bambi sei Dreiviertel der Filmlänge ein Kind. Baßler weist jedoch darauf hin, dass *Bambi* in Akten gesehen nur in den ersten beiden von fünf Akten ein Reh ist (vgl. Baßler 2007: 121), während es im Buch in nur zehn von 25 Kapiteln so ist. Um genau zu sein, wird Bambi in der 43. Minute des Films von 68 Minuten zum ersten Mal als erwachsenes Reh gezeigt.

nicht in die Luft zu fliegen, zu folgen. In Verzweiflung steigt der Vogel auf – sofort ertönt ein Schuss, und er fällt auf den Boden. Mit dem Aufsteigen des Vogels wird die Musik panisch und steigert sich, während sie die flüchtenden Tiere begleitet. Immer öfter sind Schüsse zu hören und es fallen Federn. Dann erscheinen die Jagdhunde, die grimmig bellend Faline verfolgen und auf einen Felsvorsprung treiben. Bambi rettet sie, indem er sich den Jagdhunden mit seinem Geweih zur Wehr setzt. Faline kann flüchten und Bambi will ihr folgen. Doch als er gerade die Jagdhunde abwimmeln kann, wird er im Sprung angeschossen und bricht zusammen. Ein Schnitt zeigt, wie das unbewachte Lagerfeuer auf den Wald übergeht. Nun flüchten die Tiere vor den Flammen. Bambis Vater befiehlt ihm, aufzustehen und wegzulaufen. Nur mit viel Anstrengung gelingt es ihm. Kaum ist er aufgestanden, hat das Feuer seine Lagerstätte erreicht, der ganze Wald brennt.

Bambi und sein Vater flüchten in den Fluss und müssen einen Wasserfall hinunter springen, um nicht von einem stürzenden brennenden Baum erschlagen zu werden. Der Wald ist in der Totalen zu sehen: Er brennt lichterloh. Die Tiere haben sich auf eine kleine benachbarte Insel gerettet, die das Feuer nicht erreichen kann. Faline hält nach Bambi Ausschau, schließlich taucht er mit seinem Vater im Wasser auf.

Der Schwarm der Krähen, die Schüsse und zuletzt das Feuer steigern in dieser Szene nach und nach die Panik unter den Tieren. Der Mensch, der zunächst von den todbringenden Krähen angekündigt wird, wird zuletzt zum Natur zerstörenden Feuer, das nicht nur einzelne Tiere tötet, sondern ihren gesamten Lebensraum verschlingt und sie aus ihrer Heimat vertreibt. Der Zuschauer kann nach dieser Jagdszene in Verbindung mit dem Tod der Mutter nur Unverständnis für die Jagd und den Menschen aufbringen, der bewusst die paradiesische Idylle der Tiere zerstört.

Auch wenn die Kritik an der Jagd nicht neu war – der Film *Bambi* öffnete diese Kontroverse mit der Kinopremiere erneut und konfrontierte ein Massenpublikum mit dem Thema.

Nachdem die ersten Proteste über den Film vonseiten der Jäger Disney schon vor der offiziellen Premiere erreichten, entschied man sich dagegen, die Premiere im Lincolntheater in Damariscotta im Staat Maine zu feiern, weil man den Aktionismus der dort ansässigen Jäger fürchtete. Stattdessen fand die Weltpremiere in London statt, die US-Premiere in New York.

5.4.1 Zuschauerreaktionen

Die düsteren Szenen in *Bambi* verfehlten nicht ihre Wirkung. Interessanterweise berichten viele Zuschauer, dass sie vor allem der Tod von Bambis Mutter schwer getroffen hat, auch wenn diese Szene im Vergleich zu der zweiten Jagdszene weniger dramatisch ist (vgl. Wells 2007: 236). Vielleicht war es in der ersten Szene vor allem der Schockmoment, der die Zuschauer emotional traf. Denn dass überhaupt jemand stirbt, hatten wohl die wenigsten Zuschauer in einem Disney-Film erwartet.

In einer von Wells beschriebenen Studie über die Wirkung von Disney-Filmen auf die Zuschauer gaben 107 von 435 Zuschauern an, dass sie bei Zeichentrickfilmen von Disney geweint hätten oder Angst bekamen. Die Szene, in der Bambis Mutter stirbt, war unter den häufigsten drei genannten Filmszenen.¹¹⁶ Als Beispiel für die Ernsthaftigkeit und Intensität der erinnerten Gefühle zitiert Wells eine zwanzigjährige Frau namens Rebecca, die aussagt, „I took everything really as a matter of life or death“ (Rebecca in Wells 2007: 236). Wells schließt daraus:

In many ways this supports the idea that the Disney hyper-realist text clearly engages with the fluid tension in childhood development between the recognition of persuasive, authentic conceptions of character and environment, and some of the primary psychological and emotional sites which animation can *concretely* portray and rehearse. (Wells 2007: 236)

Verschiedene Zuschauer erinnern sich daran, dass die Todesszene von Bambis Mutter große Trauer bei ihnen auslöste. Robyn (22) erzählt, was im Kino geschah, als die Todesszene auf der Leinwand erschien:

The first Disney film I saw was *Bambi*, with my mother and brother. [It was a] very emotional film. [I] cried lots at the age of six. I can't remember much of the story but it was very sad, especially when Bambi's mother was shot. Having my mother there was comforting to me – a shoulder to cry on. (Robyn in Wells 2007: 237)

In diesem Fall schließt Wells, dass die große Angst, die durch den Verlust der Mutter im Film ausgelöst wird, durch die Präsenz der eigenen Mutter noch verstärkt wurde, weil das Schicksal Bambis so auf das eigene Leben übertragen wurde und der Zuschauer um den möglichen Verlust der eigenen Mutter weint. Doch auch Befragte,

¹¹⁶ Die beiden anderen genannten Szenen waren der Auftritt von Cruella De Vil in *101 Dalmatiner* und die Szene, in der in *Schneewittchen und die sieben Zwerge* der vergiftete Apfel von der Hexe gebraut wird. Außerdem wurde die Bestrafung von Dumbos Mutter genannt und das Gefangen-Sein von Pinocchio und Gepetto in *Pinocchio* (vgl. Wells 2007: 236).

die nicht berichten, dass ihre Mutter mit im Kino war, erinnern sich an ähnliche Erfahrungen: Simon (23) sagt, er habe heftig geweint, als Bambis Mutter getötet wurde, und Barry (39) erinnert sich daran, dass er so weinte, dass er hinaus gebracht werden musste. Rachel (40) erzählt, sie und ihre Freundin hätten sich die Augen ausgehult und Fiona (24) erinnert sich, dass sie nach *Bambi* aus Angst vor Tränen keine Disney-Filme mehr ansah:

[...] the death of Bambi's mum made us all cry, including my mother, which embarrassed her, but the effect it had on me stopped me watching Walt Disney films because I always thought I would cry. I also didn't like the fact that the animals died, and I stopped watching them. (Fiona in Wells 2007: 239)

Wells betont, dass Disney gerade durch die Tatsache, dass niemand, nicht einmal die eigene Mutter, Sicherheit bieten kann, das Vertrauen von Kindern auf fundamentale Art zerstört (vgl. Wells 2007: 239). Der Autor William Goldman schreibt in seinem Buch *Das Hollywoodgeschäft*:

Wenn die Duschszene in Psycho der Schocker der sechziger Jahre gewesen ist, und für mich ist das so, dann war das Äquivalent der gesamten vierziger Jahre die Szene, als Bambis Mutter stirbt. [...] Ich weiß, er ist ein Zeichentrickfilm, ich weiß, Klopfer hat den anderen die Schau gestohlen, ich weiß, es war eine Menge Niedlichkeit darin. Aber ich verließ das Kino als Bekehrter. Der Film strahlte damals und strahlt auch heute noch ein beängstigendes Gefühl von Realität aus, und das hat nichts mit der Realität zu tun, wie wir sie gern hätten. (Goldman 1986: 187f.)

Ganz ähnlich berichtet der Regisseur Richard Williams in dem Disney-Werbefilm *It All Startet with a Mouse* (1982), auf Händen und Füßen aus *Bambi* heraus gekrochen zu sein, und der Musiker Paul McCartney behauptet, er sei durch *Bambi* Vegetarier geworden (vgl. Baßler 2006: 132). Die Kritikerin Pauline Kael hielt den Tod der Mutter für zu grausam und urteilte:

I have never heard children screaming in fear at any of those movies we're always told they should be protected from as they screamed at Bambi and Dumbo. Bambi's mother is murdered, Dumbo's mother is goaded to madness and separated from Dumbo; those movies really hit children where it counts. (Kael 1970: 225).

Filmkritiker bewerteten den Film im Laufe der Jahre bei den verschiedenen Neuveröffentlichungen als alles zwischen „schnulzig“ (Kael 1982: 16) über „eine Parabel von Sexismus, Nihilismus und Verzweiflung, die abwesende Väter und passive

Mütter in einer Welt voller Tod und Gewalt darstellt“ (Ebert 1988: 6) und daher für Kinder ungeeignet. Während die Londoner *Times* den Film als großes Meisterwerk pries, nannte die *New Republic* ihn eine Vorgaukelung von Wirklichkeit (vgl. Cartmill 1993: 214f.).

So verschieden die Meinungen über den Film auch sein mögen – die Verniedlichung und die naive Darstellung verhinderten nicht, dass die Botschaft des Filmes viele Zuschauer erreichte: Zumindest vielen Jägern, die den Film sahen, stieß die kritische Haltung zur Jagd bitter auf.

5.4.2 Reaktionen von Jägern

Die Jagdlobby ließ den Film nicht unkommentiert. Ein Redakteur des *Outdoor Life* Magazins, Raymond J. Brown, hatte Bambi in einer Preview gesehen und daraufhin geschrieben: „This picture is the worst insult ever offered in any form to American sportsmen and conservationists“ (Brown 1942: 17). Er wies Disney schriftlich darauf hin, dass der Film Fehler enthalte: Es sei verboten, im Frühling Hirsche zu jagen. Außerdem habe auch ein unkontrolliertes Feuer wenig mit verantwortungsvoller Jagd zu tun. Er befürchtete, dass der Film ein Zerrbild von Jägern zeige, und bat Disney, in einem Vorwort zum Film darauf hinzuweisen, dass der Film die Jagd nicht repräsentativ und realistisch darstelle. Er schrieb:

Certain sequences in Bambi convey an erroneous and harmful impression that is certain to be resented by sportsmen and conservationists. I refer especially to the shooting of the doe in the spring which of course would be unlawful anywhere in North America and to the portion of the picture showing the forest fire. (Brown 1942: 17,66)¹¹⁷

Im Artikel führte er außerdem die aggressiven Jagdhunde als nicht repräsentativ auf und verwies auf die 15 Millionen gesetzestreuen amerikanischen Jäger, deren Jagd zum Schutz und der Rehabilitation der Wälder und der darin lebenden Tiere diene (vgl. Brown 1942: 17).¹¹⁸

¹¹⁷ Der erste Teil des Artikels ist auf Seite 17 des Magazins *Outdoor Life* gedruckt, der zweite Teil auf Seite 66.

¹¹⁸ In Cartmills Worten lautet die Zusammenfassung über den Charakter der Jäger: „...die in selbstloser staatsbürgerlicher Pflichterfüllung mithelfen, dem Land das Erbe der Wildnis zu erhalten, und so weiter und so fort.“ (Cartmill 1993: 215)

Die für Brown unbefriedigende Antwort Walt Disneys lautete, es sei nicht möglich, ein solches Vorwort im Film unterzubringen. Er sei jedoch sicher, die Öffentlichkeit würde den Film nicht als Kritik an amerikanischen Jägern sehen. Im Antwortschreiben begründete Disney außerdem, er habe sich weitgehend an die Vorlage Saltens gehalten, und es sei schließlich ein Jäger im Schwarzwald, der Bambis Mutter getötet habe. Da Amerika sich soeben am Krieg gegen Nazideutschland beteiligt hatte, war dies eine Aussage, auf die nicht viel erwidert werden konnte. Aber Brown kommentiert: „Well, if Disney and his associates wanted to show a poacher at work in the Black Forest, they took a queer way of doing it“ (Brown 1942: 66).

Objektiv betrachtet scheint Disneys Antwort als fadenscheinige Ausrede und als Versuch, die Jäger zu beruhigen. Der gute Ruf der Jäger lag ihm zumindest nicht am Herzen. Andernfalls hätte er den Schwerpunkt der Geschichte beispielsweise auch auf das Hungern der Tiere im Winter legen können. Stattdessen macht Disney keine Unterscheidung zwischen einem Wilderer und einem Jäger, sondern zeigt das Böse als „Man“, von dem alles Unheil ausgeht.

Zu dieser Schlussfolgerung kommt auch Brown: Der Film unterstütze die Doktrin, dass amerikanische Jäger (im Artikel immer als „sportsmen“ bezeichnet) grausame Gesetzesbrecher seien, die die natürlichen Ressourcen zerstörten. Er schreibt:

Children, for example, who love the cute, little animals that Disney makes so lifelike and so appealing, will carry away from this picture an impression that sportsmen and conservationists could not dispel in a lifetime. (Brown 1942: 66)

Nachdem auch Browns Versuch, den Filmvertrieb zu einem Vorwort zu überreden, fehlschlug, forderte er schließlich die Jäger auf, sich gegen *Bambi* zu wehren. Als Argument verwies er auf eine Zeitungskolumne, in der sich der Autor über die Jäger lustig machte. Brown zitiert den ungenannten Autor:

How's this for a laugh? Walt Disney's „Bambi“ [...] has started an undercover movement in the sporting world to boycott the production unless foreword is inserted to the effect that any similarity between huntsmen (depicted only by off-stage gun fire) and themselves is purely imaginary – or something! „Man“ – who enters Bambi's forest only to kill – is (oddly enough) the villain of the piece, and our mighty nimrods are in a regular tizzy. These intrepid gentry, whose idea of heaven is to crash the newsreels, draped proudly across the hapless carcass of the day's kill, are thrown into a

good old-fashioned sweat by Disney's tender and heart-warming presentation of the animal's side of the case. Where in heck do you suppose they ever got the name „sportsmen“? (Unbekannter Autor in Brown 1942: 66)

Brown kommentiert den Artikel mit den zuversichtlichen Worten „we know who's going to have the last laugh“ (Brown 1942: 66). Der Chefredakteur des *Nature Magazine*, Richard W. Westwood, sah den Film *Bambi* etwas gelassener und schrieb, er könne nicht glauben, dass sich irgendein Naturschützer oder Jäger als Prototyp des unsichtbaren Mannes in *Bambi* wiederfinden würde, und wenn doch, wäre es ihm egal, was sie dächten (vgl. Westwood 1942: 441).

Während Disney seinen Film nicht weiter verteidigte, äußerte sich Donald Culross Peattie 1942 im *Audubon Magazine* positiv über *Bambi*. Amerikanische Jäger seien wirklich so verkommen, wie sie bei Disney wirkten, denn die Förster fänden regelmäßig im Herbst sterbende oder verletzte Muttertiere und ihre Jungen. Auch seien die häufigen Waldbrände in den Bergen Kaliforniens verdächtig oft am ersten Tag der Hirschjagdzeit ausgebrochen (vgl. Peattie 1942: 266).

Doch offenbar bot *Bambi* auch ganz andere Implikationen: Der Biologe J. Frederik Milton sah in dem Film entgegen der landläufigen Meinung ein positives Beispiel für die Jagd als Mittel zur Stabilisierung der Waldökologie. Bei einer Präsentation vor der *Wildlife Society* in Richmond benannte er im Jahr 1991 als Zeichen für die Überpopulation des Hirschbestandes im Wald die Tatsache, dass im Film sowohl *Bambi* als auch *Faline Einzelkinder* sind, was eher unüblich sei. Außerdem habe es im Winter im Wald nicht genug Nahrung gegeben. Der Beweis für die erfolgreiche Jagdsaison, durch die die Ökologie wieder hergestellt wurde, liegt für Milton in der Geburt der beiden jungen Kitze, die *Faline* später zur Welt bringt (vgl. Lutts 1992: 165f.). Diese Zusammenhänge werden dem Zuschauer nicht deutlich, und es kann davon ausgegangen werden, dass diese Intention nicht Disneys entsprach.

Auch Jahrzehnte nach der Premiere von *Bambi* schreiben Autoren in Jagdmagazinen, Disney sei an ihrem schlechten Image schuld, weil er das Verhalten wilder Tiere irreführend darstelle und den Hass auf Jäger schüre. Warren Page schreibt in der Zeitschrift *Field and Stream* aus dem Jahr 1973, Jäger seien heute Opfer des Disney-Mythos, der Tiere niedlicher als Menschen darstelle und in dem Wölfe wie kleine

Katzen spielten, während das Hauptziel des Menschen sei, Bambis Blut zu vergießen. Und Jim Wilson meint:

Zu viele Jagdgegner glauben an die Bambihafteigkeit der Tiere. [...] Die Tiere, die diesen Menschen derart am Herzen liegen, sind nicht wirklich, sondern idealisierte Visionen. Diese Tiere pflanzen sich nicht fort, haben keine Ausscheidungen und fressen sich nicht gegenseitig, sie springen und spielen nur fröhlich den lieben langen Tag. (Wilson 1983: 11b)

Cartmill liest aus der Kritik heraus, dass viele Jäger der Ansicht seien, wenn *Bambi* „irgendwie weggemacht werden [könnte,] würde sich die Opposition gegen das Jagen in Luft auflösen“ (Cartmill 1993: 217). Dagegen spricht jedoch, dass Darstellungen des Menschen als Störer der natürlichen Harmonie bereits in Antike und Mittelalter wurzeln. Winter schreibt: „Jagdkritiker gibt es, seit der Mensch nicht mehr von der Jagd abhängig ist, um zu überleben“ (Winter 2003: 337). Verwundetes Wild als Symbol verletzter Unschuld und moralische Entrüstung über die Jagd gab es schon im Altertum.¹¹⁹ Auch die direkte Kritik war nicht neu: Erste Belege für eine Abneigung gegen die Jagd stammen aus der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts. Cartmill weist darauf hin, dass diese jedoch nicht viel mehr ausdrückten „als die Gefühle eines kleinen Kreises gebildeter Großstädter“ (Cartmill 1993: 195). Die Geisteshaltung gegen die Jagd verbreitete sich jedoch immer mehr, bis sie im späten 19. Jahrhundert weit verbreitet war (vgl. Lutts 1992: 162). Die erste Jagdsabotage der Welt, bei der Tierschützer eine Jagd aktiv verhinderten, fand jedoch erst 1964 in England statt (vgl. Balluch 2005: 298). „Die Vorstellung, dies alles sei irgendwie Walt Disneys Schuld, ist ein Wunschdenken auf Seiten vieler Jagd-freunde“ (Cartmill 1993: 220).

¹¹⁹ Cartmill geht in seinem Buch *Das Bambi-Syndrom. Jagdleidenschaft und Misanthropie in der Kulturgeschichte* (1993) ausführlich auf die Geschichte der Jagd ein.

5.5 Ein Plädoyer für Tiere

Durch *Bambi* ist die westliche öffentliche Meinung über die Beziehung des Menschen zur Natur, über die Jagd und über die natürliche Ordnung¹²⁰ tief geprägt und beeinflusst worden. Was waren die persönlichen Motivationen Saltens und Disneys, eine Geschichte zu schreiben bzw. zu verfilmen, die eine neue Sicht auf die Beziehung von Mensch und Tier fordert?¹²¹

Zunächst sollen die Hintergründe Walt Disneys betrachtet werden. Hilmar Hoffmann schreibt, dass Disney die Trends der Zeit „mit ihrem Auf und Ab der Meinungen und Stimmungen, der Ebbe und Flut der Bedürfnisse“ (Hoffmann 1984: 20) erkannte. Doch hatte Disney wirklich die zeitgenössische Stimmung in Bezug auf Jagd aufgenommen und deswegen *Bambi* umgesetzt? Dafür spricht, dass ein Journalist in der *New York Times* schrieb:

[Disneys] Leute arbeiten [...] um der Volksseele Ausdruck zu verschaffen, deren Ergründung nicht das Werk der Intuition eines Einzelnen ist, sondern das Ergebnis jahrelanger, organisierter, zielgerichteter kollektiver Erfahrung. (Macy 1938: 9)

Wie in Kapitel 4.2.1 *The Führer's Face and Education for Death* beschrieben, war Disney nur kurz politisch tätig und somit kein hochpolitischer Mensch. Was waren also dann seine Gründe für das Interesse an der Verfilmung von *Bambi*?

Möglicherweise liegt die Antwort auf diese Frage in einer Kindheitserinnerung Disneys, die er später schilderte. In seiner Kindheit lebte Disney vier Jahre lang auf einer idyllischen Farm in Marceline, Missouri. Walt hatte eine enge Beziehung zu den Tieren des Hofes, die als Inspiration und Vorbild für die Tiercharaktere in Disneys späteren Filmen gelten. Bezeichnenderweise berichtete Disney später, dass die unangenehmen Erinnerungen an diese Zeit mit Jagd zu tun hatten: Im Frühjahr waren Walt und sein Bruder Roy fasziniert von den vielen Kaninchen, die auf der Farm umherhoppelten. Walt machte seine ersten Zeichnungen in dieser Zeit: Bilder von Kaninchen, die im Gras verstecken spielen. Roys Faszination hatte andere Ausprä-

¹²⁰ Cartmill bezeichnet *Bambi* als „eines unserer bekanntesten mythischen Bilder von der natürlichen Ordnung“ (Cartmill 1993: 196).

¹²¹ In der Literaturwissenschaft wird kontrovers diskutiert, ob ein Text für sich stehen soll, oder die Intention bzw. die Biographie des Autors mitgelesen werden sollte. Für *Bambi* kann beides gelten: Der Text bzw. der Film steht für sich, doch mit dem Wissen der Hintergründe von Romanautor und Filmproduzent wird seine Intention noch deutlicher, sodass in diesem Kapitel – trotz kontroverser Diskussion einer solchen Vorgehensweise in der Literaturwissenschaft – auf eben diese eingegangen wird.

gungen – eines Tages brachte er ein Luftgewehr mit und erschoss einen der Hasen. Cartmill schreibt: „Walt verging fast vor Tränen, als Roy dem zappelnden Kaninchen den Hals brach, und er weigerte sich, den Kaninchenbraten anzurühren, den seine Mutter an dem Abend auftischte“ (Cartmill 1993: 202).

Disney scheint also – wenn auch eher aus persönlichen emotionalen als aus politischen Gründen – ein Jagdgegner gewesen zu sein. Aber wieso hat er nicht mehr Filme in diese Richtung produziert? Ein Grund hierfür könnte sein, dass er vor allem ein wirtschaftlich denkender Geschäftsmann war – und *Bambi* zunächst kein Kassenschlager, sondern ein regelrechter Flop. Roy Disney erklärte das Erscheinungs- und Kriegsjahr 1942 als Grund für den Misserfolg. Wenn gleichzeitig Menschen stürben, könne sich eine Geschichte mit dem Thema „Bitte-tötet-nicht-das-Reh“ nicht verkaufen, erklärte er später (vgl. Solomon 1989: 129).

Diese Erklärung ist teilweise nachvollziehbar, jedoch sollte bedacht werden, dass beides möglicherweise zusammenhängt. Denn wie Horkheimer und Adorno treffend feststellten, ist die Unterwerfung anderer Lebewesen ein strukturelles Problem, das, solange es in einem Lebensbereich besteht, auch auf andere Lebensbereiche übertragen wird. Solange also der Mensch das Tier unterwirft, wird es nach Horkheimer und Adorno auch Unterdrückung innerhalb der menschlichen Gesellschaft geben.

Auch wenn das Gesamtwerk Disneys nicht gerade als Plädoyer für den Tierschutz gelten kann, ist die Intention von *Bambi* unverkennbar. In dem Essay *Deeds rather than words* von 1963 gibt Disney eine Begründung für düstere Szenen in seinen Filmen:

Life is composed of lights and shadows, and we would be untruthful, insincere, and saccharine if we tried to pretend there were no shadows. Most things are good, and they are the strongest things; but there are evil things too, and you are not doing a child a favour by trying to shield him from reality. The important thing is to teach a child that good can always triumph over evil, and that is what our pictures attempt to do. (Disney 1963)

Anscheinend sah sich Disney aber weniger prädestiniert, für Tiere einzutreten, als Menschen mit Geschichten rund um Freundschaft, Familie und den American Dream zu unterhalten.

Während Disneys Stärke im Unternehmergeist lag, beeindruckte Salten auf dem Gebiet der Ethik. Saltens Hang zu Tiergeschichten kam zweifelsohne durch sein Hobby, die Jagd. Es ist interessant, dass gerade seine Jagderlebnisse Salten dazu veranlassten, *Bambi* zu schreiben. Grieser beschreibt Salten als leidenschaftlichen Jäger, aber als einen „von der guten Art“ (Grieser 1993: 17), dem am Beobachten der Waldtiere mehr als am Töten lag, sodass er bald mehr mit den Förstern als mit Jägern zu tun hatte. Salten gelangte durch seine Beobachtungen zu damals gesellschaftlich wenig verbreiteten Überzeugungen: Er kam bei seinen langen Tierbeobachtungen zu dem Schluss, dass der Ausdruck ‚Instinkt‘ hochmütig und nichtssagend sei und begann, sich vielfältig für Tiere einzusetzen.

Salten hatte eine sehr ambivalente Einstellung zur Jagd, die sich auch in seinen Geschichten widerspiegelt. Während er die Treibjagd häufig grausam darstellt und verurteilt, beschreibt er in anderen Geschichten die Jagd aus Sicht der Menschen. Einerseits beschreibt er Mitleid mit dem Tier, andererseits den „Blutrausch“ als „aufregende, fiebrige Empfindung, [...] mit einem Fingerdruck über Leben und Tod zu entscheiden“ (Salten 1930: 16). Für Salten bedeutet Jagd allerdings nicht immer das Töten von Tieren, sondern auch die Selbsterfahrung in der Naturbeobachtung.

In vielen seiner Tiergeschichten versucht Salten, die Jagd zu rechtfertigen. Im *Brief an Galsworthy* bezeichnet Salten die Jagd aus zwei Gründen als menschlich: Im Vergleich zur „natürlichen Auslese“ sei die Jagd quasi unerheblich und weniger grausam. Außerdem sei die Jagd im Gegensatz zur Schlachtung eine viel humanere Art der Tötung (vgl. Salten 1930: 16ff.). Salten erklärt außerdem, dass er zunächst gegen die Jagd gewesen sei, aber dann bei einem Jagdausflug seine Leidenschaft fürs Jagen entdeckt habe, was er mit einer Art Urtrieb des Menschen zu jagen, begründet. Zu diesem „Urtrieb“ merkt Ehneß an, dass das Entschuldigen und Legitimieren einer Handlung mit der Begründung eines Triebes das Risiko einer Entziehung der Eigenverantwortung des Menschen birgt – sei es Vergewaltigung, Mord an Menschen oder Habgier (vgl. Ehneß 2002: 291).

Noch zu Lebzeiten wurde Salten auf die Ambivalenz zwischen seinen ethischen Überzeugungen als Tierschützer und seinem Hobbys angesprochen und erklärte, es sei immer noch besser, ein altes Tier mit einer Kugel zu töten als ein Junges abzuschlachten. Von Jagdgegnern wurde Salten konkret darauf hingewiesen, dass – auch

wenn die Jagd ‚humaner‘ als das Töten von Tieren in Schlachthöfen und als das gegenseitige Töten von Tieren sei – es dennoch der beste Weg sei, gar kein Tier zu töten. Salten ging nicht auf das Argument ein, sondern bezeichnete es als „albern“. Auch Jagdgegner würden Tiere essen und wären somit auch Tiermörder. Vegetarismus schloss er kategorisch aus: „Sollen die Menschen, können sie es unterlassen, Tiere zu töten? Nein! Es bleibt unmöglich, derart ... indisch zu werden“ (Salten 1930: 19).

Ob man dieser Logik folgen möchte oder nicht – von seinen Ambitionen bezüglich des Tierschutzes ließ sich Salten nicht abbringen: Gegen Zoos schrieb er ein ganzes Buch mit dem Titel *Freunde aus aller Welt* (1944). Auch gegen Tierversuche sprach er sich aus. Als zeitweiliger österreichischer Präsident der schriftstellerischen Vereinigung P.E.N.-Club schrieb er an den englischen Präsidenten des Clubs, John Galsworthy: „Solange wir ruhig mit ansehen, wie wehrlose Geschöpfe unnennbare Martern erleiden, müssen auch alle Versuche, das Los der Menschheit zu verbessern, kläglich misslingen“ (Salten 1930: 14). Den Anthropomorphismus begründete er als Mittel zur Sensibilisierung des Menschen:

Suche nur immer, das Tier zu vermenschlichen, so hinderst du den Menschen am Vertieren. [...] Der Mensch, der das Tier werbend sucht, wird von ihm in ein reineres Menschentum geleitet. Denn die Scheu, ein Geschöpf zu peinigen, das sprach- und hilflos ist, bildet den wichtigen Anfang. Dann werden auch Kinder geschont, Frauen, Arbeitsermüdete und so weiter. (Salten 1930: 21)

Salten dachte somit global und erklärte Unterdrückung als generelles Problem: Solange der Mensch die Tiere unterdrücke, lebe er auch selbst in Unterdrückung. Andersherum würde ein positiver Umgang mit dem Tier auch Auswirkungen auf das menschliche Miteinander haben. Damit nahm Salten vorweg, was die Soziologen Adorno und Horkheimer später vertreten sollten (vgl. Kapitel 2.3.3), denn Saltens Jagdbeschreibungen können durchaus als generelle Herrschaftskritik gelesen werden. Dabei ist *Bambi* in Saltens Gesamtwerk keine Ausnahme: Mit vielfältigen Schwerpunktthemen kritisiert er auf sehr unterschiedliche Weise die Herrschaft des Menschen über das Tier. In seinen Geschichten und Romanen plädiert er gegen die Erziehung von Haustieren durch Schläge, gegen die Tötung von Haustieren wie überzähligen Katzen und dagegen, Kälber von ihren Müttern zu trennen und zu töten.

Auch die Dressur von Tieren und das Einsperren von wilden Tieren stellt er negativ dar. In seinem Reisebericht von 1931 *Fünf Minuten Amerika* beschreibt er die Massentötungen in Schlachthöfen von Omaha, die für ihn mit einem kulturellen Schock verbunden sind. Die Blicke von Mensch und Tier würden ineinander tauchen, und die Gleichgültigkeit des industriellen Vorgangs und das Vergessen des Produktionszusammenhangs beim Konsum könnten nur Scham hervorrufen, so Salten. Weiter äußerte er:

Sicherlich ist es keine Blasphemie, soll keine sein, wenn einen [...] angesichts der zahllosen, dicht aneinandergespresten Opfer der Zwang befällt, auch der Masse Mensch zu gedenken. So wurden und werden sie in den Krieg gejagt, so in jeglichen Kampf, so sind sie ahnungslose Opfer wechselnder Gewalten. (Salten 1931: 177)

Mattl und Schwarz schreiben beinahe bedauernd: „Dennoch bleibt der Komplex von Technologie und Tod literarisch und feuilletonistisch an die Tiere gebunden“ (Mattl/Schwarz 2006b: 54). Dies ist jedoch durchaus positiv zu beurteilen: Trotz aller möglichen Übertragungen auf gesellschaftskritische Ansätze, die allein den Menschen betreffen, verschwindet der Blick auf die Tiere in Saltens Werk nicht, sondern wird durch die Übertragung auf den Menschen noch mehr in den Fokus gerückt. Auch der Vergleich mit menschlichen Einrichtungen ist Salten nur recht, wenn er den Zoo mit einem Gefängnis und Tierversuche mit der Inquisition vergleicht:

Rechnen wir die Jahrhunderte „humaner“ Entwicklung, die seit dem Erlöschen der Scheiterhaufen verstrichen sind, nehmen wir die tolleren Martern, die von den Tieren tage- und wochenlang erduldet werden, bis der Tod sie befreien darf, und es ist ein Ausgleich geschaffen, der die Empörung über die Exzesse der sogenannten Wissenschaft ebenso berechtigt erscheinen lässt, wie den allerdings nachträglichen Abscheu vor der Grausamkeit der Inquisition. (Salten 1930: 14)

Die Nützlichkeit einiger Tierversuche streitet Salten nicht ab, aber in Anbetracht der Tatsache, dass ein Großteil der Tiere völlig unnötig gequält und getötet würde, schein die Tierquälerei zum Selbstzweck der Vivisektion geworden zu sein (vgl. Salten 1939: 40f.).

Salten bezeichnete Tiere gern als „stumme Brüder“ und bemerkte, dass der Mensch sich diesen Brüdern gegenüber höchst unbrüderlich verhalte. Ehneß schlussfolgert:

Salten verlangt vom Leser den aus dieser Erkenntnis folgernden Tierschutz. Die Forderungen sind dabei nicht nur ebenso umfassend wie seine Tierfreundlichkeit, sondern

auch – an damaligen und an heutigen Maßstäben gemessen – radikal. (Ehneß 2002: 281)

Im Vorwort zu *Kleine Brüder* schreibt er: „Kein Mensch hat jemals so Furchtbares gelitten, wie Tiere unter Menschenhänden litten und leiden“ (Salten 1935: 10). Neben dem Aufzählen der Qualen, denen Tiere ausgesetzt sind, bringt Salten in anderen Büchern auch Beispiele von tierfreundlichen Menschen, die eine Vorbildfunktion haben, indem sie nicht nur Tiere gut behandeln, sondern auch solchen Menschen, die es nicht tun, ablehnend gegenüberstehen.

Sogar vonseiten der Jäger wurde diese Intention bemerkt – sie witterten Marxismus in *Bambi*. 1980 schreibt George Reiger in *Field and Stream*, das Bambi-Syndrom hänge mit der linken Ideologie zusammen: „Liberale argumentieren, wenn sie alle Gewehre einziehen dürften, so würde der Mensch das Jagen und Kriegen sein lassen“ (Reiger 1980: 16). Er erkannte, dass Salten der Meinung war, der Mensch könne mit einer Revidierung seiner Einstellung zur Natur auch seine Ansichten über sich selbst revidieren.

Als Schlussfolgerung aus den Zusammenhängen von Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen appellierte Salten sogar an den Gesetzgeber:

Wenn es durch die Kraft der Gesetze, durch die Macht der Erziehung einmal ins allgemeine Bewusstsein dringt, dass jede an einem lebendigen Wesen verübte Grausamkeit ein Verbrechen, jede willkürliche Tötung soviel wie ein Mord ist, dann werden Totschlag und Meuchelmord seltener werden, und dann werden alle Ziele der Friedenssehnsucht beträchtlich näherrücken. Vorderhand freilich wird jeder, der dies ausspricht als exaltierter Narr betrachtet. (Salten 1930: 21)

Saltens Vorschlag für eine bessere Beziehung von Mensch und Tier: „harte Strafen und Erziehung zu äußerster Milde“ (Salten 1935: 9). Für seine Zeit war Salten äußerst radikal, sodass Ehneß die Frage aufwirft, was Salten heutzutage schreiben würde – in Anbetracht der gigantischen Dimensionen der Tierversuchslabore, der Fleisch- und Tierproduktindustrie, des Handels mit exotischen Tieren und des Massensterben von Tieren bei durch den Menschen ausgelösten Umweltkatastrophen (vgl. Ehneß 2002: 282). Saltens Tiergeschichten können in ihrer Gesamtheit als „Manifest der Tierfreundschaft“ (Ehneß 2002: 291) gesehen werden. Cartmill bezeichnet *Bambi* sogar als „ein Meisterwerk der jagdfeindlichen Gesinnung“ (Cartmill 1993: 197).

Während Salten mit *Bambi* die Beziehung von Mensch und Tier beziehungsweise die Behandlung des Tieres durch den Menschen kritisch darstellen wollte und eindeutig tierschützerische Ambitionen hatte, ist Disney diese Neigung nicht nachweisbar. Dennoch hat Disney die Geschichte Saltens verfilmt, ohne die Intention zu verfälschen. Auch wenn er die Komplexität der Geschichte – vor allem um die philosophisch Ebene – weit reduziert hat, wird das Verhältnis des Menschen zur Natur aus einem sehr kritischen Blickwinkel gezeigt. Ohne diese Reduktion der Romanvorlage, mit einer noch deutlicheren Positionierung gegen die Jagd, wäre der Film möglicherweise weniger erfolgreich geworden. Vielleicht war es genau die Verbindung von Saltens Tierethik und Disneys wirtschaftlichem Denken, die *Bambi* so berühmt gemacht hat.

5.6 Rezeption bis heute

Heute, mehr als 80 Jahre nach dem Disney-Film, heißen „die Rehkitze dieser Welt Bambis“ (Baßler 2006: 136). Das Wort „Bambi“ wird wie ein untergeordneter Gattungsname als Synonym für Rehkitz benutzt, so wie „Tempo“ für Taschentuch steht (vgl. Duve/Völker 1997: 45). Mattl und Schwarz schreiben: „„Bambi“ kann vieles sein: Kindergeschichte, Bildungsroman, Parabel, Satire, Trademark für (heutige) Dessous-Geschäfte“ (Mattl/Schwarz 2006b: 53). Unter anderem hat auch der Burda-Filmpreis seinen Namen von dem berühmten Zeichentricktier.¹²²

Interessanterweise hat sich jedoch nicht das Bild des männlich-heroischen Königs des Waldes durchgesetzt. Bambi, der auch im Buch eindeutig als Junge bezeichnet wird, wurde nicht zu einem Synonym oder Kosenamen für einen Jungen, dessen Karriere vielversprechend scheint, sondern im Gegenteil: Der einst männliche Bambi wurde zum Neutrum und hat sich als „Beschützerinstinkte auslösendes Kindchenschema in die kulturelle Festplatte der euro-amerikanischen Nationen eingebrannt“ (Duve/Völker 1997: 45). Wenn einmal ein Mann als Bambi bezeichnet wird, wie in der amerikanischen Fernsehserie *Greys Anatomy* der Protagonist George O’ Malley

¹²² Als Marika Röck 1948 den Preis von Burda, ein Prozellanreh, nach Hause brachte, rief ihre kleine Tochter ihr zu: „Da hast du mir das Bambi mitgebracht“ – seitdem trägt der Preis diesen Namen (vgl. Baßler 2006: 136).

von seinen Kollegen, dann ist dies vor allem eine Anspielung auf seine eher rudimentär vorhandenen stereotypen männlichen Charaktereigenschaften.

Außerdem wird Bambi in der populären Adaption als Begriff für (sexualisierte) Frauen genutzt. Baßler bemerkt, dass Bambi in den USA ein beliebter Name von Prostituierten sei, sowie im Film *Qui a tué Bambi?* (2003) der Name einer verfolgten Krankenschwesternschülerin.

Mit dem Song *Who Killed Bambi?* auf dem Album *The great Rock'n'Roll Swindle* (1979) der britischen Punkband *Sex Pistols* fand Bambi sogar Eingang ins Musikgenre, in dem er „wie früher, die verfolgte, gejagt, sexuell belästigte Unschuld“ bezeichnet.¹²³ Ein aktuelles Beispiel für Bambi-Konnotationen im Musikgenre versammelt die Band *Stereo Total* unter dem Albumtitel *Do the Bambi* (2005) mit Songs wie *Babystrich*, *Ich bin nackt* oder *Partymädchen, gefoltert* (vgl. Baßler 2006: 136). Zugespitzt wird die Verbindung von Reh und (nackter) Frau in den USA:

Unter dem Namen *Hunting for Bambi* bietet eine Gruppierung in Las Vegas zahlenden Kunden Geländespiele an, bei denen Männer mit Farbpatronen Jagd auf nackte Frauen machen können. Da wären wir, wo wir nie hinwollten [...]. So wird aus dem Bambi, dem prädestinierten König des Waldes, doch wieder das oder die Bambi, Topos der wehrlosen, jagdbaren Unschuld. (Baßler 2006: 136)

In Überspitzung der unschuldigsten Unschuld, die im idyllischen Wald anzutreffen ist, steht Bambi außerdem für Kitsch: Die Ausdrücke ‚Bambi-Komplex‘ oder ‚Bambi-Faktor‘ gelten als Synonyme für sentimentale Vorstellungen (vgl. Lutts 1992: 162). Da verwundert es kaum, dass Bambi ein beliebtes Opfer von Karikaturen wurde, wie zum Beispiel in dem einminütigen Kurzfilm *Bambi meets Godzilla* (1947) von Marc Newland, in dem Bambi von Godzillas Fuß zerquetscht wird.

Die kulturelle Prägekraft von Disney war enorm: „Allein Hollywood konnte das Reh vom Attersee in eine Gestalt der globalen Mythologie verwandeln“ (Baßler 2006:

¹²³ Der Songtext von *Who killed Bambi?* lautet: „Gentle pretty thing/Who only had one spring/You bravely faced the world/Ready for anything/I'm happy that you lived/For your life is mine/What have I except to cry/Spirit never die/Birds of the air/Beasts of the earth/Overjoyed at Bambi's birth they gambolled in the glade. Who killed Bambi?//Murder murder murder/Someone should be angry/The crime of the century/Who shot little Bambi/Never trust a hippie/'Cause I love punky Bambi/I'll kill to find the killer/In that rotten roll army/All the spikey punkers/Believers in the ruins/With one big shout/They all cry out/Who killed Bambi?“ (Sex Pistols 1979) Bambi steht in dem Song als Metapher für (verlorene) Unschuld. Simon Frearson benannte nach diesem Song eine weitere Punk-Band als *Who killed Bambi* (vgl. www.whokilledbambi.net; Stand: 03.03.2008). Eine kroatische Band nannte sich *The Bambi Molesters* (vgl. Baßler2006: 136).

136), das heute nicht in einer Riege mit anderen tierischen Protagonisten Saltens steht, sondern in einem Atemzug mit anderen tierischen oder fantastischen Filmhelden, von Dracula über Spiderman bis King Kong, genannt wird. Baßler resümiert:

In der Bearbeitung durch Disney wird Saltens Bambi schließlich, zweifellos unter den Marktgesetzen der westlichen Kulturindustrie, in ein unverwechselbares, populär und global wirksames Produkt an der Schnittstelle von Mythos und Marke transformiert. Damit kommt Hollywood dem sehr nahe, wonach die Romantiker vergeblich gestrebt hatten: einer volksnahen, mythopoeitischen Universalpoesie mit Rehen. (Baßler 2006: 136)

Mattl und Schwarz schreiben in diesem Zusammenhang:

Die globale Verbreitung der modernen mythologischen Figur „Bambi“ steht in schroffem Gegensatz zum geringen Wissen um den Autor Felix Salten; nicht weniger schroff, als sich die Filmversion Walt Disneys (1942) gegen das Buch stellt, dem sie zum Welterfolg verholfen hat. (Mattl/Schwarz 2006b: 17)

Ohne diese Aussage relativieren zu wollen, war es jedoch sicher in Saltens Sinn, dass heute ein (von ihm geschaffenes) Tier so sehr mit Unschuld, unrechter Bedrohung durch den Menschen und somit Schutzbedürftigkeit verbunden wird wie Bambi.

Disneys Tierdarstellungen sind Teil der kulturellen DNA, und besonders *Bambi* hat viel zu dem Verständnis vom Leben im Wald beigetragen, das viele Menschen haben.

Lutts schreibt:

It is difficult to identify a film, story, or animal character that has had a greater influence on our vision of wildlife than the hero of Walt Disney's 1942 animated feature, Bambi. It has become perhaps the single most successful and enduring statement in American popular culture against hunting. (Lutts 1992: 160)

Im Film wird die Beziehung des Menschen zur Natur und zum Tier sowie die Jagd im Speziellen durch die Übernahme der Tierperspektive kritisiert, was von vielen Zuschauern aufgenommen und beherzigt wurde. Mit *Bambi* ganz konkret wollen trotz des großen Einflusses des Films weder Jäger noch Tierrechtler in Verbindung gebracht werden: Während Jäger sich gegen das Wort „Bambikiller“ wehren, schreibt der Tierrechtler und Philosoph Tom Regan, er und andere Tierrechtler seien keine „verrückten, gefühlsduseligen und ungebildeten“ Leute mit „Bambikomplex“ (Regan 1986: 5c).

Der Soziologe und Philosoph Herbert Spencer stellte bereits im 19. Jahrhundert heraus, dass eine öffentliche Meinung zu einem Thema lange besteht, bevor sich politische Strukturen entwickeln (vgl. Spencer 1966: 323). Am Beispiel der Jagd wird dies sehr deutlich: In Deutschland tendiert die öffentliche Meinung Umfragen nach mehrheitlich gegen die Jagd (vgl. Winter 2003: 338).¹²⁴ Bei solch großen Prozentzahlen von Jagdgegnern kann davon ausgegangen werden, dass dies kein neuer Trend ist, sondern eine Meinung, die sich über Jahrzehnte etabliert hat. Durch die Erklärung des Tierschutzes als Staatsziel Deutschlands muss nun das Jagdrecht angepasst und geändert werden.¹²⁵ Die Jagd als Sport ist somit nicht mehr mit der Verfassung vereinbar; es darf nur noch gejagt werden, wenn dies aus nachweislich ökologischen Gründen erforderlich ist. Die Jagd ist somit nur noch haltbar, wenn die Jäger die betreffenden Paragraphen des Bundesjagdgesetzes und das Tierschutzgesetz einhalten und gewährleisten, dass Tieren unter anderem keine unnötigen Schmerzen, Leiden oder Schäden zugefügt werden. Folgen der Gesetzesänderung sind unter anderem das Verbot der Aufzucht von Tieren zur Erhöhung der Abschussquote, das Verbot der gezielte Wildfütterung zur Vermehrung jagdbarer Tiere, das Verbot der Verwendung von Schrot sowie das Verbot der Beitzjagd, bei der ein Tier wie ein Jagdhund oder Greifvogel auf ein anderes gehetzt wird, um es zu töten (vgl. Sailer 2006: 271ff.).

Die Gesetze wurden nicht aufgrund des hohen öffentlichen Drucks geändert, denn die wenigsten Menschen, die gegen die Jagd sind, setzen sich aktiv gegen sie ein, zumal ein großer Teil der Bevölkerung nicht im täglichen Leben mit der Jagd konfrontiert wird. In der Gesetzesänderung spiegelt sich die vorherrschende Meinung der Gesellschaft. Dass der Anti-Jagd-Gedanke durch *Bambi* an Popularität gewonnen hat,

¹²⁴ Aus einer Umfrage des Institutes EMNID aus dem Jahr 2004 geht hervor, dass 76,3 Prozent der Deutschen der Jagd kritisch gegenüberstehen oder sie ablehnen. 68,1 Prozent sind der Meinung, die Bundesregierung solle die Jagdausübung künftig stärker nach Gesichtspunkten des Natur- und Tierschutzes regulieren. Der überwiegende Teil der Befragten lehnt laut EMNID spezielle Jagdpraktiken ab: So stimmen 70,7 Prozent für ein Verbot von Schrotmunition, die häufig bei der Jagd auf kleine Tiere wie Hasen eingesetzt wird, die schwer zu treffen sind. Für ein generelles Verbot der Fallenjagd sind 67,4 Prozent. Für ein Verbot von Bleimunition sprechen sich 80,4 Prozent der Befragten aus. 90 Prozent der Befragten wünschen sich eine regelmäßige Überprüfung der Schießleistung von Jägern. Das Aussetzen von jagdbaren Tierarten wie Fasanen soll laut 70 Prozent verboten werden. 75 Prozent stimmten dafür, die Bejagung seltener und gefährdeter Tiere solle verboten werden (vgl. <http://abschaffung-der-jagd.de/initiative/index.html>; Stand 04.03.2008).

¹²⁵ Der Jurist Dr. Christian Sailer setzt sich in dem Artikel *Das neue Staatsziel und die alte Jagd* (2006) juristisch mit den Novellierungen des Jagdrechtes auseinander.

hat möglicherweise also sogar einen indirekten Einfluss auf diese Entwicklung gehabt – denn wie unter anderem Spencer betonte, ändern sich politische Strukturen erst weit nach der öffentlichen Meinung.

Bedenken wir die eingangs dargelegten Erkenntnisse, dass ein einzelner Film weder einen Menschen noch eine Gesellschaft grundlegend verändert, sondern allenfalls zu Denkprozessen anregen kann, so ist dies *Bambi* in Bezug auf die Jagd in jedem Fall gelungen – oder um es noch vorsichtiger auszudrücken: Die Tendenzen der Kritisierung der Jagd haben sich seitdem eher verstärkt als abgeschwächt. Die Jagd ist als Folge des Films natürlich nicht verboten worden, aber die Gesellschaft wurde doch ein Stück weit geprägt. Mit *Bambi* ist Disney klar gelungen, was soziologische Filmtheorie besagt: Er hat den gesellschaftlich latent vorherrschenden Anti-Jagd-Tenor aufgenommen, gespiegelt und somit weiter geprägt und verstärkt.

Bambi löste keinen Boom an Zeichentrickfilmen mit einer Tierschutzintention aus. Doch auch heute gibt es immer wieder animierte Filme, die ein kritisches Licht auf die Beziehung von Mensch und Tier werfen. Im folgenden Kapitel soll als Beispiel der Animationsfilm *Findet Nemo* aus dem Jahr 2003 analysiert werden.

6. *Findet Nemo*

*Eine Allegorie mit doppeltem Boden: das Meer als Ersatzwelt,
das Aquarium aber als Ersatzmeer,
ergo als Ersatz-Ersatzwelt.*

(Zander 2003)

Im folgenden Kapitel sollen zunächst einige grundsätzliche Informationen über *Findet Nemo*¹²⁶ dargelegt werden. Dazu zählen der Erfolg des Filmes, die Handlung sowie die Entwicklung der Hauptcharaktere. Auf dieser Grundlage werden die Darstellung von Menschen und Tieren, die Thematisierung der Aquarienhaltung sowie des Themas Fressen und gefressen werden untersucht. Detailanalysen¹²⁷ sollen die Untersuchung abrunden. Abschließend soll auf die Rezeption in der Presse und auf weitere Folgen des Filmes eingegangen werden.

6.1 Erfolg und Handlung

Der Animationsfilm *Findet Nemo* kam 2003 in die Kinos und wurde im Jahr 2004 mit einem Oscar für den besten Animationsfilm ausgezeichnet, nachdem er in den USA der erfolgreichste Kinofilm des Jahres geworden war. *Findet Nemo* hatte bei einer Länge von 96 Minuten ein Budget von 84 Millionen US-Dollar, die er bereits am ersten Wochenende nahezu wieder einspielte. Insgesamt brachte der Film weltweit 864 Millionen US-Dollar ein. Auch der DVD-Verkauf war ein großer Erfolg: Mit 28 Millionen verkauften Exemplaren brachte der Film weltweit 950 Millionen US-Dollar Gewinn ein, womit *Findet Nemo* alle bisherigen Rekorde im DVD-Ver-

¹²⁶ Der Originaltitel lautet *Finding Nemo*; die genaue Übersetzung müsste eigentlich *Auf der Suche nach Nemo* heißen. Der deutsche Titel ist ein Imperativ und fordert dazu auf, bei der Suche nach Nemo zu helfen. Inhaltlich hat der Titel somit auch eine etwas andere Botschaft: Die Tiere verbünden sich gegen den Menschen, der Nemo entführt hat, und zeigen Solidarität untereinander.

¹²⁷ Bei den Detailanalysen in dieser Arbeit richte ich mich nach der Methode von Jens Hildebrand (2006) bei seiner ausführlichen Filmanalyse von *Shining*. Diese Methode erlaubt es, nur die jeweils für die Interpretation wichtigen Aspekte zu erwähnen, anstatt alle Details einer Einstellung, jede Kamerabewegung, jede Perspektive, jede Einstellungsgröße und jedes weitere Detail aufzunehmen.

kauf brach (vgl. www.quotenmeter.de, Stand: 5. März 2007).¹²⁸ Zunächst soll ein kurzer Überblick über die Handlung gegeben werden, um dann genauer die Entwicklung der beiden Hauptcharaktere während des Filmes zu betrachten.

Findet Nemo lässt sich in Anlehnung an das aristotelische Dramenmuster in fünf Akte, sieben Sequenzen und 34 Subsequenzen einteilen.¹²⁹ Die fünf Akte gliedern sich in die Exposition, in der das Problem entfaltet wird, die Steigerung der Handlung im zweiten Akt, die Peripetie am Höhepunkt der Handlung, die Verzögerung im vierten Akt und das „Happy End“, an dessen Stelle in der antiken Tragödie die Katastrophe steht.

Der Clownfisch Marlin und seine Frau Cora hüten 400 Eier in einer Anemone vor der australischen Küste am Great Barrier Reef. Ein Barrakuda beendet die Vorfreude auf den Nachwuchs, denn er frisst die Clownfischdame und lässt Marlin allein mit einem einzigen Ei zurück. Dieses Erlebnis schockiert und prägt Marlin, der sein Kind Nemo nennt: Von nun an ist er ein liebevoller aber überängstlicher Vater, der meint, seinen Sohn besonders schützen zu müssen, weil Nemo eine etwas zu kleine Bauchflosse hat.

An Nemos erstem Schultag wird er von einem Taucher gefangen und findet sich in einem Aquarium in dessen Zahnarztpraxis wieder (*Phase I: Problementfaltung: Nemo wird gefangen*). Während Marlin sich im Meer auf die Suche nach seinem Sohn begibt und dabei von der Paletten-Doktorfischdame Dorie begleitet wird, freundet sich Nemo mit den anderen Fischen des Aquariums an. Bald erfährt er, dass er der Nichte des Zahnarztes geschenkt werden soll, die bereits einen Fisch auf dem Gewissen hat. Die Fische schmieden einen Ausbruchsplan, der zunächst scheitert (*Phase II: Steigerung der Handlung: Nemo soll verschenkt werden, was vielleicht seinen Tod bedeutet*). Marlin muss auf der Suche nach seinem Sohn allerhand Abenteuer bestehen: Er flüchtet vor einem veganen Hai, der durch den Geruch von Blut einen Rückfall erleidet, behauptet sich gegen einen Anglerfisch, landet in einem Quallen-graben, wird von Schildkröten und einem Wal mitgenommen, wehrt sich gegen den Tod im Magen eines Pelikans und entkommt gefräßigen Möwen. Nemo startet im

¹²⁸ Die genauen Zahlen: Das Startwochenende brachte in den USA 70.251.710 US-Dollar ein, insgesamt betrug der Gewinn in den USA 339.714.978 US-Dollar. Die weltweite Einspielsumme beträgt 864.625.978 US-Dollar (vgl. Snider 2005), in Deutschland brachte der Film 44.904.787 Euro ein (vgl. Hüttmann 2003).

¹²⁹ Das Subsequenzprotokoll findet sich im Anhang.

Aquarium einen neuen Versuch: Diesmal gelingt der erste Schritt des Ausbruchsplans (*Phase III: Peripetie: Vater nähert sich Sydney, der Ausbruchsplan scheint zu funktionieren*).

Marlin gelangt mit Hilfe eines Pelikans in die Zahnarztpraxis und sieht den vermeintlich toten Nemo. Zurück im Meer resigniert Marlin und will nach Hause schwimmen (*Phase IV: Verzögerung der Handlung: Noch haben sich Vater und Sohn nicht wieder gefunden*). Doch Nemo ist durch ein Abflussrohr ins Meer gelangt, Vater und Sohn finden sich wieder und können gemeinsam ihr altes Leben fortführen (*Phase V: Happy End: Die Fische sind wieder zu Hause*).

Neben dieser Haupthandlung ergeben die Erlebnisse von Vater und Sohn, die während der meisten Zeit des Filmes getrennt sind, weitere Handlungsebenen.

Marlin erlernt im Laufe des Filmes das Loslassen. Der plötzliche Tod seiner Frau und der Verlust des gesamten Laiches bis auf Nemo haben Marlin zu einem überprotektiven Vater¹³⁰ gemacht: Marlins Vertrauen in seine Umwelt ist mehr als gering, seine Fähigkeit zur Komplexitätsreduktion¹³¹ quasi nicht mehr vorhanden. Er hat so viel Angst, Nemo zu verlieren, dass er ihn am liebsten gar nicht aus der Anemone lassen will. Er fürchtet das offene Meer und verlässt sein Heim so selten, dass seine Nachbarn ihn am ersten Schultag nur verhalten begrüßen und nicht einmal seinen Namen kennen.

Marlin kann sich vor lauter Sorge kaum noch amüsieren. Als Clownfisch soll er den anderen Meeresbewohnern regelmäßig Witze erzählen, woran er kläglich scheitert. Sein übermäßig behütendes Verhalten erklärt er damit, dass eine von Nemos beiden Flossen nicht richtig ausgebildet ist, weswegen er nicht so gut schwimmen kann. Er will ihn schließlich am ersten Schultag wieder mit nach Hause nehmen, sodass es schließlich zum Streit zwischen Vater und Sohn kommt. Marlin wirft Nemo vor: „Du denkst, du kannst das alles, aber da irrst du dich, Nemo!“ und Nemo erwidert leise: „Ich hasse dich.“ Dann wird Nemo entführt und Marlins schlimmste Befürchtungen werden wahr: Er verliert seinen Sohn (*Phase I: Ausgangssituation: Marlin hat Angst um Nemo und kann nicht loslassen*). Doch damit will er sich nicht abfinden. Durch

¹³⁰ Der Psychiater David M. Levy hat sich in seinem Werk *Maternal Overprotection* (1943) ausführlich mit diesem psychologischen Phänomen auseinandergesetzt – wenn auch mit Fokussierung auf die Mutter-Kind-Beziehung.

¹³¹ Der Soziologe Niklas Luhmann erklärt die Komplexitätsreduktion als Mittel zur Vertrauensbildung (vgl. Luhmann 1973: 26).

seine Suche nach Nemo überwindet er nach und nach seine Ängste. Begleitet wird er von der Fischdame Dorie, die unter einem Kurzzeitgedächtnis leidet. Andreas Busche schreibt: „[...] dieses Schicksal eines Verlusts schweißt die beiden in gewisser Hinsicht zusammen: Sie will nicht vergessen, er kann nicht“ (Busche 2003). Bei einem Streit mit Dorie entdeckt Marlin sein Muster des Misstrauens: Sie behauptet, mit Walen sprechen zu können, was er ihr nicht glaubt. Im Streit sagt Marlin zu Dorie: „Du denkst, du kannst das alles, aber da irrst du dich, Nemo!“, und ist erschrocken über sich selbst (*Phase II: Steigerung der Handlung: Marlin erkennt, dass sich das Misstrauen nicht auf Nemo beschränkt*).

Die beiden befinden sich in einem Wal und Dorie erklärt, der Wal habe ihr gesagt, die Fische sollen sich fallen lassen. Marlin klammert sich jedoch seinem Charakter entsprechend fest. Dorie ruft ihm zu: „Lass los!“ und Marlin hat keine andere Wahl, als eine „riskante Vorleistung“ (Luhmann 1973: 44) einzugehen, zu vertrauen und loszulassen. Dorie behält Recht: Mit einem Schwall Wasser prustet der Wal sie im Hafen von Sydney aus seinem Körper. Marlin lernt, dass Vertrauen sich rentieren kann. Fast am Ziel werden Dorie und Marlin von einem Pelikan gefressen, doch Marlin will sich nun, nachdem er sich bereits gegen Haie, einen Anglerfisch, und Quallen behauptet hat, seinem Schicksal nicht fügen. Er rumort im Hals des Pelikans, bis die beiden Fische wieder hoch gewürgt werden. Er wächst somit über sich hinaus und nimmt sein Schicksal selbst in die Hand (*Phase III: Peripetie: Marlin lernt zu vertrauen*). Als Nemo und Marlin wieder vereint sind, muss Marlin erst lernen, auch Nemo loszulassen und zu vertrauen, schafft es aber letztendlich (*Phase IV: Verzögerung der Handlung: Erprobung des Vertrauens*).

Durch die Suche nach seinem Sohn hat Marlin viele Abenteuer erlebt und ist selber zum Helden geworden. Zurück im Alltag ist er viel lebhafter und fröhlicher als zuvor und kann seinen Sohn ziehen lassen. Als weiteres Zeichen seiner Entwicklung kann er zum Schluss des Filmes sogar seinem Namen gerecht werden und Witze erzählen (*Phase V: Happy End: Marlin kann vertrauen und loslassen*).

Der Filmkritiker Andreas Maurer beschreibt Marlin als Antihelden: „neurotisch, feige, anrührend. Als würde Woody Allen durch Kiemen hyperventilieren“ (Maurer 2003). Die Filmwissenschaftlerin Ursula Vossen analysiert die Entwicklung der Figur Marlin:

Nach seinem Verlusttrauma entwickelt er erstmals wieder Vertrauen zu anderen und zu sich selbst. Alles andere als ein Held, überwindet er aus Liebe zu seinem Sohn die eigenen Lebensängste samt seiner Furcht vor der unbekanntem Weite des Meeres jenseits der heimischen Koralle und versteht schließlich, dass er seinem Sohn Raum für die eigene Entwicklung geben muss. (Vossen 2007: 310)

Der kleine Nemo¹³² hat eine Behinderung: Seine linke Bauchflosse ist etwas zu klein geraten. Sein Vater nennt sie zwar liebevoll „Glücksflosse“, nutzt sie aber auch als Grund, Nemo zur Unselbstständigkeit zu erziehen. Nemo ist es Leid, ständig zu hören, dass er aufgrund der Flosse nicht so gut schwimmen kann. Im Streit mit seinem Vater am ersten Schultag will er schließlich beweisen, dass er zu einem weit entfernten Boot am Abgrund schwimmen kann. Wenig später findet er sich im Aquarium eines Zahnarztes wieder (*Phase I: Ausgangssituation: Nemo hat ein geringes Selbstbewusstsein*).

Als er erfährt, dass er ein Geschenk für die Nichte des Zahnarztes, Darla, sein soll, die als Fischmörderin gilt, gerät er aus Panik in das Ansaug-Röhrchen des Wasserfilters. Nemo fühlt sich völlig hilflos und schreit nach seinem Vater, anstatt sich selbst zu helfen. Doch der weise Fisch Kahn erklärt ihm, wie er sich selbst aus der Situation befreien kann („Du bist da selbst rein geraten, das musst du jetzt allein schaffen“). Nemo glaubt zunächst nicht an sich („Ich kann nicht, ich hab ’ne kaputte Flosse!“), doch Kahn zeigt ihm, dass auch er eine verkrüppelte Flosse hat und erklärt, ihn habe das nie aufgehalten. Nemo schafft es, sich unter Anleitung selbstständig zu befreien und lernt dabei, auf seine eigenen Fähigkeiten zu vertrauen.

Bei einer Initiationszeremonie bekommt er einen neuen Namen und heißt nicht mehr Nemo, was wörtlich „Niemand“ heißt, sondern „Haihappen“ – was ironisch zu verstehen ist, denn im Aquarium ist Nemo vor Haien sicher. Kahn will Nemo in seine Ausbruchspläne aus dem Aquarium involvieren: Nemo soll mit einem Steinchen das

¹³² Nemo hat seinen Namen sicher nicht von dem berühmten Kapitän Nemo aus dem Roman *20.000 Meilen unter dem Meer* von Jules Verne. Nemo erlebt zwar Abenteuer unter Wasser, aber nicht im Meer, denn er befindet sich die meiste Zeit des Filmes in einem Aquarium. Wenn der Name einen Bezug zu Jules Verne herstellen soll, wäre es sinnvoller gewesen, Marlin Nemo zu nennen, denn er bezwingt die Ungeheuer des Meeres. Es scheint plausibler, dass der Fisch Nemo seinen Namen in Anlehnung an den Comic-Helden *Little Nemo* aus der Reihe *Little Nemo in Slumberland* (1983) von Windsor McCay hat. Dieser Nemo gehört zu den Klassikern in der Geschichte des Comics und war einer der ersten Helden, die verfilmt wurden. Eine weitere mögliche Begründung für den Namen stellt die Herberge der Clownfische dar: Die Anemone. Streicht man den ersten und die letzten beiden Buchstaben des Wortes, das Nemo nicht richtig aussprechen kann, bleibt sein Name übrig.

Filtersystem verstopfen, damit das Aquarium verdreckt. Wenn der Zahnarzt vor der Reinigung des Aquariums die Fische in Plastiktüten verpackt, wollen sie über die Fensterbank durchs offene Fenster ins Meer rollen. Der Versuch, den Filter zu verstopfen, misslingt und Nemo entgeht nur knapp dem Tod durch ein rotierendes Rädchen. Für ihn selbst ist dies ein Misserfolg und er entschuldigt sich bei Kahn für sein Versagen (*Phase II: Steigerung der Handlung: Nemo scheint nichts zu gelingen*). Als er jedoch erfährt, dass sein Vater nach ihm sucht, versucht er es noch einmal: Dass sein Vater über sich hinauswachsen kann, motiviert Nemo: Diesmal verstopft er den Filter erfolgreich. Nach der Theorie des symbolischen Interaktionismus des Sozialpsychologen George Herbert Mead, das er in *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus* (1980) beschreibt, kann Nemo im Verlauf des Films durch soziale Anerkennung sein Selbstwertgefühl stärken (*Phase III: Peripetie: Nemo hat ein Erfolgserlebnis*).

Der Plan zur Befreiung der Fische scheitert dennoch, da der Zahnarzt einen neuen Filter in das Aquarium einbaut. Die Flucht vor der Zahnarztinichte Darla gelingt schließlich mit Hilfe von Kahn: Nemo wird durch ein Abwasserrohr ins Meer gespült, wo er seinen Vater wiederfindet. Die Solidarität, die er von den Fischen im Aquarium gelernt hat, überträgt er auch auf Fische im Meer: Als Dorie mit einem Schwarm Fischen im Netz eines Fischkutters gefangen wird, befreit Nemo sie (*Phase IV: Verzögerung: Nemo entkommt den Menschen und kann sich vor seinem Vater beweisen*). Im Aquarium hat Nemo gelernt, für seine Freunde da zu sein und auf seine Fähigkeiten zu vertrauen. In sein altes Leben zurückgekehrt, ist Nemo viel selbstbewusster, solidarischer und fröhlicher. Er hat viel über Freundschaft und Zusammenhalt gelernt und lässt sich von seiner kleinen Bauchflosse nicht das Selbstbewusstsein nehmen (*Phase V: Happy End: Nemo hat neues Selbstbewusstsein*). Vossen schreibt:

Mit seiner verkrüppelten Flosse ist Nemo ein behinderter Außenseiter, der lernt, sich trotz seiner Beschränkung in einer fremden Welt zurechtzufinden und sich auch gegen die erdrückende Liebe des Vaters zu behaupten, ohne sie zurückzuweisen. (Vossen 2007: 308)

6.2 Die Darstellung von Mensch und Tier

Wenn in einem Film Fische und Menschen vorkommen, scheint es nahe zu liegen, dass sich der menschliche Zuschauer mit den Figuren seiner eigenen Spezies identifiziert. In diesem Kapitel soll veranschaulicht werden, auf welche Weise in *Findet Nemo* Sympathien gesetzt werden und der Zuschauer auf subtile Weise zu einer bestimmten Positionierung gelenkt wird.

6.2.1 Der Fisch als Sympathieträger

Fische als sympathische Hauptakteure in einem Animationsfilm darzustellen, birgt gewisse Schwierigkeiten. Denn auf den Beliebtheitskalen von Menschen stehen die Wassertiere nicht gerade an Nummer eins: Wie bereits in Kapitel 4.1.2 *Stufen der Anthropomorphisierung* beschrieben wurde, sind vier Faktoren für die Beliebtheit von Tieren ausschlaggebend, von denen Fische keinen erfüllen: Sie haben keine aufrechte Haltung, ihre Augen liegen seitlich und nicht vorn, man kann sie nicht streicheln, und sie haben keine Merkmale, die das Kindchenschema bedienen.

Wie Lothar Mikos schreibt, ist ohne Empathie „kein soziales Verständnis möglich. Menschen könnten weder die Gefühle noch die Absichten anderer in einer Interaktionssituation verstehen und interpretieren“ (Mikos 2003: 168). Eine Geschichte funktioniert somit nur, wenn sich der Mensch mit den Protagonisten identifizieren kann. Die Gestaltung der Fische in *Findet Nemo* ist daher von besonderer Bedeutung. Regisseur Andrew Stanton wählte Clownfische für seine Geschichte aus, weil er es faszinierend fand, dass diese Fische in einer Symbiose mit Anemonen leben. Sie entfernen sich nie weit von ihrem „Heim“ und sind auf die mit nesselnden Tentakeln ausgestatteten Pflanzen angewiesen, wenn sie überleben wollen. Zwei Charaktermerkmale der Clownfische unterschlägt er jedoch: Clownfische ernähren sich von Plankton und anderen Kleinstlebewesen und können sehr aggressiv werden (vgl. Stanton in Vaz 2003: 24). Wahrscheinlich war vor allem die Farbe der Fische ausschlaggebend dafür, sie zu den Hauptpersonen des Films werden zu lassen: Die Animatoren von Pixar brauchten als Kontrast zu dem blauen Meer orange oder rötliche Akzente: Während bläuliche Farben als kalt und leblos empfunden werden,

werden orange und rote Farbtöne mit Wärme, Liebe, Freude und Leben assoziiert (vgl. Bienk 2006: 61, 63).¹³³

Für die Gestaltung des Clownfisches als Sympathieträger war vor allem die Mimik der Figuren ein wichtiges Element. Sie musste nicht nur menschenähnlich werden, sondern auch zum Sprechen der Fische passen und Emotionen ausdrücken. Die Zeichner setzten außerdem auf das Kindchenschema (vgl. Abb. 1): Nemo und Marlin haben insgesamt runde Formen, große, vorn liegende gewölbte Augen und wulstige Augenbrauen, mit denen ein großer Teil der Mimik gestaltet wird (vgl. Abb. 2 und 3). Dass Fische keine Nase haben, kam den Zeichnern zugute, weil die Nase im Kindchenschema klein ist; zudem wirken Augen ohne Nase noch größer. Der Zeichner Dan Lee betont die besonderen Schwierigkeiten bei der Animation von Fischen, da sie durch ihre unbeweglichen Körper nur mit dem Kopf und dem Gesicht Emotionen zum Ausdruck bringen können:

The fish are like floating heads, which was an interesting challenge because normally in traditional animation so many emotions are communicated with shoulders, arms, hand gestures – these features were severely limited to nonexistent in the anatomy of the fish. (Lee in Vaz 2003: 27)

Ursula Vossen schreibt, *Findet Nemo* reihe sich in die Disney-Tradition der Vermenschlichung ein, aber „dieser Anthropomorphismus kommt bei Pixar [...] gänzlich ohne süßlich-kitschigen Beigeschmack aus, sondern zeichnet sich durch eine ebenso genaue wie individuelle Figurencharakterisierung aus“ (Vossen 2007: 310). Die Fische sind nach der II. Stufe anthropomorphisiert: Sie sind intelligent und sprechen die menschliche Sprache, leben in menschlichen Sozialsystemen und zeigen Emotionen, behalten aber weitgehend ihre körperlichen Fähigkeiten. In ersten Gestaltungsversuchen ließen die Animatoren die Fische ihre Flossen ähnlich benutzen wie Menschen ihre Hände, dieses Element wurde jedoch auf das Nötigste reduziert (vgl. Abb. 4). Die Tabelle *Vergleich von Natur und Animation* (siehe Anhang) erläutert, wie die Merkmale des realen Clownfisches umgesetzt wurden.

Tiere können im Film miteinander kommunizieren, wenn auch der Wal beispielsweise eine andere Sprache spricht als Dorie und Marlin. Ob die Fische die Sprache

¹³³ Die Assoziationsmöglichkeiten jeder Farbe variieren sehr stark, sodass blau auch Freiheit und Sehnsucht bedeuten und rot für Sünde, Gefahr oder Zorn stehen können. Diese Interpretationen scheinen mir hier jedoch fehl am Platz.

der Menschen verstehen, bleibt für den Zuschauer offen, denn die Geschichte ist auch ohne dieses Element plausibel: Dass Nemo Darla geschenkt werden soll, erfahren sie möglicherweise nicht durch den Zahnarzt, sondern nur dadurch, dass das Bild von ihr vor das Aquarium gestellt wird.

Einige Animatoren von Pixar unternahmen Tauchgänge, um die Unterwasserwelt hautnah zu erleben, bevor sie im Computer nachgestellt wurde. Dennoch wurden die Fische für den Film bewusst relativ stark cartoonisiert. Der Produktdesigner von *Findet Nemo*, Ralph Eggleston, betont, dass die Realität nicht eins zu eins nachgebildet werden sollte: „We’re proud of the fact that Pixar makes cartoons. We’re not trying to replicate reality. We study reality and then we caricature it“ (Eggleston in Vaz 2003: 15). Und Andrew Stanton fügt hinzu:

I knew this film would have a balance of reality and fantasy, but be a little more skewed to reality than *Toy Story* and *A Bug’s Life*. But what that exactly meant would be subtle; I couldn’t lay down the rule book. In CG [Computer Generation] there aren’t limits anymore, so it’s always an artistic choice about how to blend caricature with reality, how exaggerated and how real to make something. (Stanton in Vaz 2003: 56)

Die Identifikation funktioniert zudem über die Charaktere der Fische, die den Zuschauern als Stereotype bekannt sein dürften: der überprotektive Vater ebenso wie der rebellische Sohn. Wichtig zur Sympathiestiftung sind vor allem die Szenen, in denen die Fische zum ersten Mal vorgestellt werden. Der Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos schreibt: „Identifikation setzt ein Verstehen voraus, das nur möglich ist, wenn man sich in andere Personen hineinversetzt“ (Mikos 2003: 166). Und die Soziologin Angela Keppler konkretisiert:

Eine Figur kann nur dann wie eine Person wahrgenommen werden, wenn wir eine Vorstellung davon gewinnen können, wie es ist oder wie es wäre, diese Person zu sein – gerade so, wie wir im Alltag jemanden als Person wahrnehmen können, wenn wir aus der wenigstens hypothetisch eingenommenen Perspektive dieser Person bis zu einem gewissen Grad verstehen können. (Keppler 1996: 20)

Marlin wird als liebevoller Partner seiner Clownfischdame Cora vorgestellt. Die Musik ist entspannt, Marlin atmet durch, genießt die „frische Luft“ und ist besorgt, ob seine Partnerin wirklich Gefallen an der Gegend hat. Er selbst ist absolut begeistert und voller Vorfreude auf den Nachwuchs, erinnert Cora an ihr Kennenlernen und neckt sie. Er wirkt glücklich, liebevoll, humorvoll und charmant. Umso mehr kann

der Zuschauer es ihm nachfühlen, als Cora gefressen wird (vgl. Abb. 5). Positive und negative Emotionen können in *Findet Nemo* leicht nachvollzogen werden: Durch die Teilhabe an Marlins Glück, das sich so plötzlich in Unglück verwandelt, wächst Marlin dem Zuschauer schnell ans Herz, denn er ist nun in der Opferrolle. Bereits nach fünf Minuten des Filmes kann sich der Zuschauer durch die beiden starken Emotionen mit Marlin identifizieren. Auch seine Vaterrolle, die ausschlaggebend für Marlins weiteres Verhalten im Film ist, kann gut verstanden und nachvollzogen werden, auch wenn sie überprotektiv ist. Denn Marlins Motive sind Liebe und Sorge. Nemos erster Auftritt beginnt mit seinem Gesang aus dem Off: „Heute geht die Schule los!“ Dann taucht er auf und wird von der Anemone, in der er mit seinem Vater lebt, eingerahmt (vgl. Abb. 6): Er freut sich auf die Schule und weckt seinen Vater, der noch inmitten der Anemone liegt und schläft. Vater und Sohn necken einander: Beide lachen miteinander und foppen sich, was Sympathie stiftend wirkt. Warme Farben unterstützen die liebevolle Vater-Sohn-Beziehung symbolisch (vgl. Abb. 7). Plötzlich steckt Nemo kopfüber in einer Pflanze. Die Reaktion seines Vaters: „Da kommst du nie wieder alleine raus, warte ich helf dir!“ Zurück in der Anemone ist der Vater besorgt, es könnte etwas passiert sein. Er fragt mehrmals nach, ob wirklich alles in Ordnung ist, worauf Nemo etwas genervt reagiert, doch insgesamt nimmt er die Sorgen seines Vaters gelassen hin. Marlin spricht auch die „Glücksflosse“ an: die zu klein geratene Flosse, die Mitgefühl für Nemo erzeugt. Auf dem Schulweg zeigt sich Nemos große Neugierde. Er hofft, einmal einen Hai zu treffen und will wissen, wie alt Schildkröten werden können. In dieser Einführung wird Nemo als quirliger, neugieriger und netter Fischjunge vorgestellt, der mit seinen großen Augen und den Pausbäckchen perfekt das Kindchenschema bedient.

6.2.2 Der Mensch als Träger von Antipathie

In der Gegenüberstellung von Fisch und Mensch wird deutlich, dass die Darstellung der Menschen für Animatoren noch immer ein Problem darstellt, wenngleich die Menschen bei *Findet Nemo* wohl absichtlich besonders lieblos gezeichnet sind, so dass die Animatoren aus der Not eine Tugend gemacht haben.

Bereits Disneys erster Zeichentrickfilm in Spielfilmlänge, *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, wurde wegen der schlechten Visualisierung der Menschen kritisiert. Denys Chevalier schreibt, wann immer Disney menschliche Personen zeige, sei das Resultat „bedauernswert“ (Chevalier 1963: 113). Diese Tradition der einfach gezeichneten menschlichen Figuren setzte sich in *Cinderella* (1950), *Peter Pan* (1953) und anderen Zeichentrickfilmen fort. Selbst der computeranimierte Film hat dieses Problem noch nicht gelöst. Der Filmwissenschaftler Andreas Friedrich bezeichnet in dem Buch *Filmgenres: Animationsfilm* die fortgeschrittene Entwicklung der Animationstechnik in Bezug auf die Darstellung von Fell als „Fingerübungen“ (Friedrich 2007: 19), um endlich auch den Menschen wirklichkeitsnah dreidimensional abzubilden. Katja Nicodemus schreibt in *Die Zeit*:

Interessanterweise stellt gerade die rechnerische Perfektion des Digitalbildes die größte Hürde bei der Simulation des menschlichen Körpers dar. Haut und Haare oder auch der Faltenwurf eines Kleides reflektieren das Licht so unregelmäßig, dass die computergrafische Imitation stets wächsern wirkt, umweht von einem Hauch Madame Tussauds. Es hat eine gewisse Ironie, dass sich unser unordentliches, im wahrsten Sinne unberechenbares kleines Dasein immer noch störrisch der totalen Verpixelung entzieht. (Nicodemus 2005)

Noch unsympathischer als der Zahnarzt wird seine Nichte Darla, das „Enfant terrible“ des Films, dargestellt. Ihr Charakter wird in die Geschichte eingeführt, indem der Zahnarzt einen Bilderrahmen mit ihrem Bild neben das Aquarium stellt, sodass die Fische es sehen können. Darauf sieht man unter der gesprungenen Scheibe das knapp achtjährige Mädchen mit einem zu einer grinsenden Grimasse verzerrten Gesicht, das von großen, schiefen Zähnen mit einer Zahnspange dominiert wird. Anstatt wirklich zu lächeln, hat Darla einen bösen Blick und präsentiert ihre Zahnspange. Auf ihrer Stirn befindet sich eine Zornesfalte, ihre roten Haare und die Sommersprossen neben der steckdosenähnlichen Nase lassen sie nicht wie ein süßes Mädchen, sondern wie ein anstrengendes Kind wirken. In der Hand hält sie eine Tüte mit einem auf dem Rücken schwimmenden – toten – Goldfisch (vgl. Abb. 8). Darla hat sicher nicht zufällig durch ihren Hosenanzug, die roten Haare, die großen Augen, die Stupsnase und das runde Gesicht Ähnlichkeiten mit der Puppe Chucky aus Tom Hollands Horrorfilm *Chucky die Mörderpuppe* (1988).

Von den anderen Fischen erfährt Nemo, dass die „Fischmörderin“ den Goldfisch namens Gluckser im letzten Jahr geschenkt bekommen und ihn so lange geschüttelt hat, bis er tot war.

Getoppt wird diese Einführung Darlas von ihrem Auftritt in persona: Die Tür zur Zahnarztpraxis fliegt auf, wobei ein Bild von der Wand fällt und zerbricht. Nach dem Geräusch springenden Glases setzt die für den Kenner bedeutungsschwere Musik aus der Duschmord-Szene aus dem Film *Psycho* (1960) ein: Flirrende Geigen sind zu hören. Darla, die nun eine außen liegende Rundbogen-Zahnspange trägt, die an ein Pferdehalfter erinnert, blickt starr geradeaus und dreht beinahe mechanisch – wiederum in Anlehnung an Chucky die Mörderpuppe – ihren Kopf nach links. Mit einem Auge schielt sie leicht nach innen und zeigt ihre Zahnspange samt Zähnen. Die Fische schreien „Darla!“ – Musik und Szene sind beendet. Zumindest bei dem amerikanischen Durchschnittspublikum wird auch ihr Pullover mit dem Aufdruck „Rock’n Roll Girl“ keine Sympathiepunkte einbringen.¹³⁴ Fritz Göttler schreibt über diese Szene in der *Süddeutschen Zeitung*:

Das Böse kommt mit schrillen Tönen in diesem Film, mit einem seit Jahrzehnten vertrauten Furioso, bei dem es uns dennoch immer wieder kalt den Rücken runterläuft. [...] Das ist – der Horror, der Horror! – der Wendepunkt, die ultimative Schrecksekunde in einem fürwahr nicht gerade sanften Abenteuerfilm aus der magischen Welt unter Wasser. (Göttler 2003)

Als sie später auf dem Zahnarztstuhl sitzt, versucht sie, ihren Onkel zu beißen, als er ihre Zähne sehen will. „Ich bin ein Piranha, die leben im Amazonas“, verkündet sie stolz und spricht somit aus, was der Zuschauer längst weiß: Sie ist eine große Gefahr für die anderen Fische. Symbolisch wird hier die Theriomorphisierung als Stilmittel herangezogen – eine Parallele zu den vermenschlichten Tieren: Hier ist der Mensch vertiert, in dem Darla sich als aggressiven Fisch bezeichnet, der sogar Menschen angreift.

Als sie hört, dass sie einen Fisch geschenkt bekommen soll, wird ihr ohnehin schon negatives Auftreten durch ein unsympathisches lautes Lachen verstärkt. Der Designer Peter Sohn erklärt, dass Darla zu Nemos Motiv zum Ausbruch aus dem Aquarium werden sollte: „So, the tank gang is anticipating this psycho kid – She’s the

¹³⁴ Ganz ähnlich hatte auch der unsympathische Nachbarsjunge in dem Film *Toy Story* (1995) ein schwarzes T-Shirt mit einem weißen Totenkopf darauf an.

ticking time bomb“ (Sohn in Vaz 2003: 128). Als Darla wenig später Nemo in einem Plastikbeutel in der Hand hält, beginnt sie, ihn so zu schütteln, dass Kahn schließlich als einzige Möglichkeit zur Rettung Nemos seinen eigenen Sprung aus dem Aquarium sieht, um Darla abzulenken.

Über Darlas Charakter und Aussehen lässt sich zusammenzufassen: Sie erfüllt alle Klischees eines nervigen Mädchens. Ihre Figur wird so deutlich als dumm und böse dargestellt, dass sie sehr cartoonartige Züge hat (vgl. Hartmann 2003). In der letzten Einstellung stützt sich Darla so ungünstig auf dem Zahnarztwaschbecken ab, dass die Wasserdüse ihr ins Gesicht spritzt: eine kleine Genugtuung für die Zuschauer, die sie bis dahin ertragen mussten.

In *Findet Nemo* bleiben die Menschen sowohl äußerlich als auch inhaltlich grob gezeichnet und wirken trotz ihrer 3D-Eigenschaften „eher eindimensional“ (Hüttmann 2003). Frank Arnold und Ursula Vossen beschreiben die Menschen als „unsympathisch“ (Arnold 2003: 34; Vossen 2007: 310). Letztere fügt noch hinzu, sie wirkten gegenüber den Fischen „absichtsvoll grob animiert“ (Vossen 2007: 310).

6.2.3 Szenen-Analyse 1: Erste Begegnung mit dem Menschen



Wie auch im Falle Marlins und Nemos ist der erste Auftritt des Menschen wegweisend für seine Bedeutung im weiteren Film. Eine Detailanalyse der sechsten Subsequenz soll dies näher beleuchten.

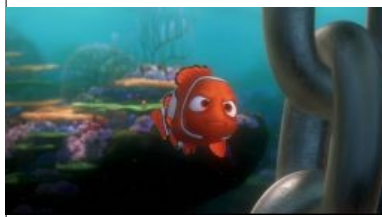
Die Vorgeschichte zu dieser Szene ist der Streit zwischen Nemo und seinem Vater am ersten Schultag: Nemo hatte sich nicht an der Mutprobe seiner Freunde beteiligt, die am Abgrund ins offene Meer hinaus geschwommen sind. Doch sein Vater glaubt ihm nicht und will Nemo deshalb wieder aus der Schule nehmen. Nemo ist so gekränkt, dass er seinem Vater ein „Ich hasse dich!“ entgegen schleudert und sich der Lehrer einschaltet. Marlin erklärt ihm, Nemo sei kein guter Schwimmer und noch zu jung, um ohne Aufsicht zu sein. Dieses Gespräch ist für Nemo so demütigend, dass er aus Trotz seine Schwimm-fähigkeit beweist und ins Meer schwimmt.

Über den Abgrund hinauszuschwimmen wurde Nemo von seinem Vater nicht ohne Grund verboten, wie Graham Walters erklärt:

From the edge of the coral reefs is the drop-off that leads to the ocean, which is such a metaphor about one's outlook on life. The ocean is so beautiful and there's so much to explore, but if you're a fish, every foot you got [there] is something that could eat you. Ultimately, it comes down to *anything* could be out there. It's both wondrous and terrifying. (Graham in Vaz 2003: 37)

Für Marlin gilt nach dem Tod von Cora, der für ihn ein traumatisches Erlebnis war, vor allem Letzteres.

Screenshot	Handlung
 <p data-bbox="188 875 571 920">E1</p>	<p data-bbox="571 651 1289 943">Kamera: (E1) Nemo schwimmt hinaus ins offene Meer. Die Totale lässt ihn winzig erscheinen, das dunkle Boot wirkt wie ein bedrohlicher Fremdkörper in dem türkisenen, Licht-durchfluteten Meer. Herr Rochen und Nemos Schulfreunde starren gebannt auf die Szene, die sich vor ihnen abspielt. Marlin ruft entsetzt: „Nemo!“</p> <p data-bbox="571 1010 1289 1346">Ton: Nemos Protest erfolgt still: Er spricht sowohl auf dem Weg zum Boot als auch auf dem Rückweg kein Wort. Ständiger akustischer Begleiter sind hingegen die Drohungen seines Vaters. Eine Klarinette spielt leise unheilvolle Musik und verdeutlicht die Gefahr der Situation, da Nemo das erste Mal allein eine weite Strecke im offenen Meer schwimmt.</p>
 <p data-bbox="188 1487 571 1532">E2</p>	<p data-bbox="571 1368 1289 1794">Licht/Farbgebung: Das sicher gelegene Riff, auf dem sich die fünf Fische befinden, wirkt durch seine Farbvielfalt im Gegensatz zu dem offenen trüben Meer fröhlich. Auf dem sandigen Grund des Riffes wechseln sich milde Lichtreflexe ab. Neben dem orangefarbenen Marlin dominiert grün das Bild – hier wohl weniger ein Zeichen von Hoffnung als von der Sicherheit, die das Riff für Marlin darstellt.</p>



E3

Kamera: (E3) Die Kameraeinstellung zeigt, wie Nemo auf die Eisenkette zuschwimmt, die sich im rechten Bildvordergrund befindet. Als er angekommen ist, blickt er an ihr hoch. Aus dem Off ist Marlin zu hören: „Bist du verrückt geworden?“



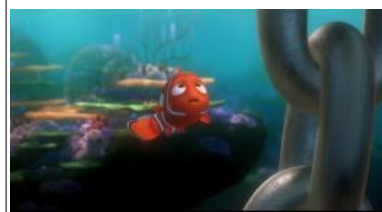
E4

Kamera: (E4) Die subjektive Kameraperspektive zeigt, was Nemo sieht: Die Kette führt zu dem Boot: einem dunklen Ungetüm, dessen Funktion Nemo nicht einmal kennt. Dieses Etwas, das die Kinder „Boo“ nennen, zu berühren, ohne zu wissen, was es ist, macht Nemos Trotzaktion zu einer echten Mutprobe.







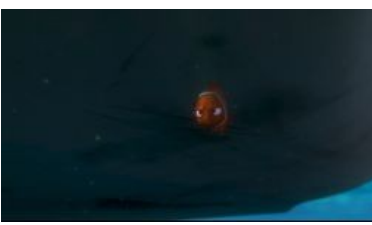
E5

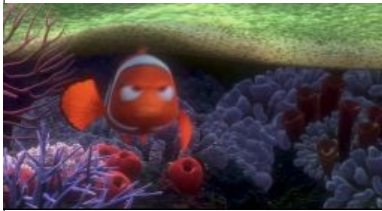



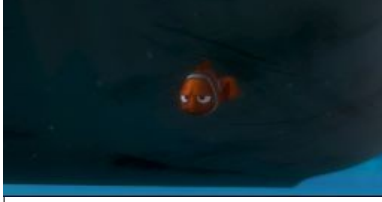
Ton: Es sind Geräusche von Wasser zu hören, das leise und sanft an die Bootswände schwappt. Aus dem Off ist Marlins Stimme zu hören: „Wenn du dich da draußen ...“ Dann wechselt die Einstellung zu Marlin (E5), der wild gestikulierend weiter spricht: „... verhedderst, muss ich dich holen und zwar [ab hier wieder off] bevor dich ein anderer Fisch holt!“



E6

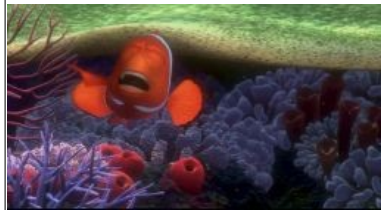
Interpretation: Marlin ist anscheinend noch nicht bewusst, dass auch eine Bedrohung durch den Menschen besteht, da er noch nie mit einem Menschen in Kontakt gekommen ist. Primär macht er sich Sorgen, dass Nemo etwas passieren könnte, weil er große Angst hat, ihn zu verlieren. Aber er ist auch gekränkt, schließlich hat ihn Nemo gerade zutiefst beleidigt. Die andere Botschaft seines Satzes lautet jedoch: Wenn sich Nemo verheddert, muss Marlin hinaus ins offene Meer schwimmen. Und das ist der besondere Grund für seinen Ärger: Er ärgert sich über sich selbst, weil seine Angst vor dem offenen Meer so groß ist, dass er es nicht schafft, sie zu überwinden und seinem Sohn einfach hinterher zu schwimmen. Als ausgewachsener Clownfisch mit zwei gesunden Flossen wäre es ein

	<p>Leichtes, Nemo einzuholen. Zu der Sorge, der erlittenen Kränkung und dem Ärger über sich selbst kommt die Verärgerung über Nemo, der sich plötzlich widersetzt und seinem Vater nicht gehorcht. Denn noch während der Vater spricht, schaut Nemo nach oben zum Boot (E6, E7) und schwimmt mit trotzigem Blick nach oben.</p>
<p>E7</p>	
	<p>Kamera: Im Schuss-Reaktionsschuss-Verfahren (<i>shot-reaction-shot</i>) wird die monologische Situation gezeigt: Immer abwechselnd sind der schimpfende Marlin und Nemo zu sehen, der seinen Protest still ausübt. Nemo schwimmt zum Boot, die Kamera befindet sich hinter ihm und lässt so den Zuschauer zum Komplizen werden. Als Nemo fast am Boot angekommen ist, ist aus dem Off wieder Marlin zu hören: „Komm sofort zurück. Ich sagte du sollst [ab E8 im on] sofort wieder zurückkommen! Sofort!“ Marlin schwimmt ins Bild und ist nun nicht mehr bei den anderen Fischen. Der Zuschauer kann sich somit ganz auf seinen Gesichtsausdruck konzentrieren, der im Folgenden verschiedene grimmige, garstige und erboste Züge bekommt (beachtenswert ist die vor allem durch die Augenbrauen erschaffene Mimik!), ohne von den Fischen im Hintergrund abgelenkt zu sein. Der Vater-Sohn-Konflikt spitzt sich zu.</p>
<p>E8</p>	
	
<p>E9</p>	
	
<p>E10</p>	
	<p>Licht/Farbgebung: Als Farbe dominiert in Marlins Umgebung nicht mehr das Grün des Sandbodens, sondern das Violett der Pflanzen. Die Farbe Violett steht in diesem Fall für mysteriös und gefährlich. Auch der schwarze Bauch des Bootes, der fast das ganze Bild einnimmt, wirkt unheimlich. Dort angekommen dreht sich Nemo, der unter dem Boot in der halbtotalen Einstellung sehr klein wirkt, um. Marlin ist aus dem Off zu hören: „Nemo! Wage es [on ab E10]: Ja nicht!“ (E11) Nemo dreht sich um und befindet sich im Schatten des Bootes, wodurch der zornige Blick, den er seinem Vater zu wirft, noch finsterer aussieht.</p>
<p>E11</p>	

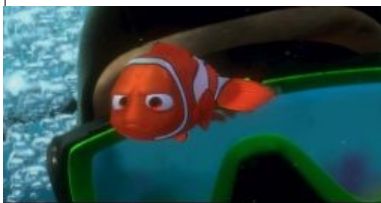
	Marlin (off): „Du kommst sofort wieder her, verstanden?“
	<p>Ton: Der Konflikt gipfelt in einer letzten Aktion Nemos: Während Marlin schimpft, und nicht will, dass Nemo das Boot anfasst, tut er genau das. Das klatschende Geräusch von Nemos Flosse am Boot ist zu hören, untermalt von den leisen Geräuschen von Wasser, das gegen die Bootwände platscht. Nemo blickt dabei zornig-trotzig.</p>
E12	
	<p>Kamera: Nun ist Marlin wirklich sauer (E14), Nemo hat sich gegen alle seine Forderungen taub gestellt und nun auch noch das Boot berührt. Nemos drei Schulfreunde starren ungläubig zu dem kleinen Clownfisch (E15), dem sie ein solches Verhalten nie zugetraut hätten. Das Seepferdchen sagt ungläubig: „Er hat’s Boo ang’fasst!“</p>
E13	
	<p>Mit weiterhin zorniger Miene tritt Nemo den Rückweg zum Riff an (E16). Marlin schimpft weiter mit seinem Sohn (off: „Mach, dass du sofort wieder herkommst!“). Nemos Weg zurück zum Riff wird in der Totalen von links neben dem Boot gezeigt (E7). Möglicherweise zeigt diese Einstellung die Sicht des Tauchers, der Nemo bereits hier entdeckt. Marlin (off): „Nemo! Na endlich! [on E18] Jetzt kannst du was erleben junger Mann!“</p>
E14	
	
E15	
	
E16	



E17



E18



E19







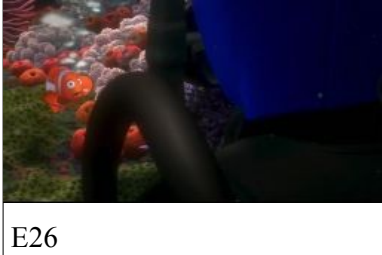
E20

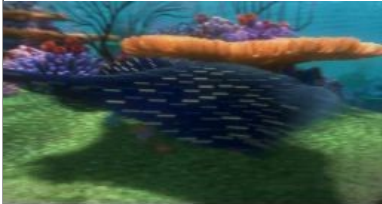
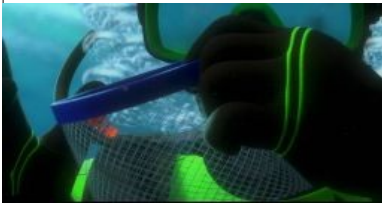





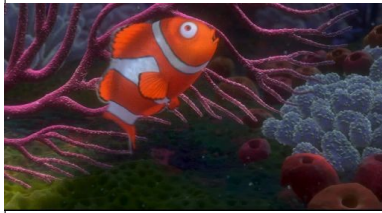
E21

Perspektive: Nemo ist aus der Perspektive des Riffs zu sehen: Er schwimmt zurück und entfernt sich trotz immer weiter vom Boot, so dass es in ungefährliche Ferne rückt. Die weiteren Drohungen seines Vaters kommentiert er nur mit einem Augenrollen. Als Nemo in naher Einstellung zu sehen ist, taucht hinter ihm ein Menschenkopf in Taucherausrüstung auf. Das „Gesicht [ist] hinter der Tauchermaske verborgen, als leinwandfüllender Schock ins Bild gesetzt“ (Arnold 2003: 34). Kurz sieht man Marlin vor Schreck geweitete Augen (E20), dann Nemos geschockten Schulfreunde (E21). In E20 und E21 wird ein Zoom eingesetzt, um die Ausweglosigkeit der Situation und den plötzlichen Schock der Fische zu verdeutlichen: Auch der Zuschauer kann dem Schrecken nicht entkommen. Nemo dreht sich um (E22), sieht sich selbst in der spiegelnden Taucherbrille und erschrickt sich – zunächst vor seinem eigenen Spiegelbild.

Ton: Marlin kann aus dem Off noch seine letzte Drohung loswerden: „Hast du gehört? Du ...“ Zeitgleich mit dem „Du“ ertönen unheilvoll ein dunkler Gong, als der Mensch hinter Nemo auftaucht, sowie das Geräusch von ausgepustetem Sauerstoff unter Wasser. Die Stimmung ist umge-

	<p>schlagen: Das nächste „Du ...“, das Marlin in E20 ausstößt, ist nicht mehr drohend, sondern ängstlich und wird von disharmonischen Trompetentönen begleitet. Die musikalische Untermalung des ersten Auftritts der Menschen spricht für sich: Mit dem dumpfen Gong beginnend ertönen immer wieder Trompetensignale, dazu hört man den spitzen Schrei des Seepferdchens, Marlin ruft „Nemo“, Nemo ruft verzweifelt „Nein“. Zudem untermalen die in der Unterwasserwelt seltsam unpassend erscheinenden Atemgeräusche durch die Sauerstoffflasche der Menschen die Szene, die kaum dramatischer sein könnte.</p>
<p>E22</p>	
	<p>Kamera: Nun, in der halbtotalen Einstellung, ist nicht mehr nur die Augenpartie, sondern fast der ganze Kopf des Tauchers zu sehen – und seine Hand, die ersucht, Nemo zu fangen. Nemo ruft seinen Vater um Hilfe – vor lauter Angst ist der Streit vergessen. In der Einstellung E24 überwindet auch Marlin seine Ängste („Ich komme Nemo!“). Von hinten beobachtet die Kamera, wie der Vater losschwimmen will, als vor ihm erst die Hand und dann der Kopf eines weiteren Tauchers samt Luftblasen auftauchen. E25 zeigt Marlin im <i>Over-the-Shoulder-Shot</i> von hinten. Die Perspektive lässt ihn zierlich wirken, als er mit einem vom Schreck verzerrten Gesicht zurückweicht, stockt ihm hörbar der Atem. E26 zeigt, wie Herr Rochen die Schulkinder in Sicherheit bringt („Herr Rochen: In Deckung, Kinder!“).</p>
<p>E23</p>	
	
<p>E24</p>	
	
<p>E25</p>	
	
<p>E26</p>	

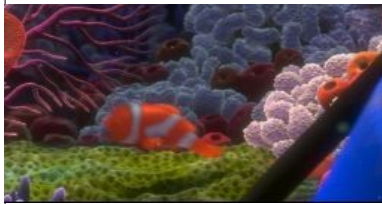
		
E27		
	<p>Kamera: Die halbnaher Einstellung zeigt, wie Nemo von dem Taucher mit einem Netz eingefangen wird (E28); er ruft dabei: „Oh, nein, nein, Paps!“ Wieder ist das Geräusch der Sauerstoffflasche zu hören, das an entfernt an Darth Vader aus <i>Star Wars</i> erinnert. Die Halbtotale zeigt, wie der Taucher mit Nemo im Netz in Richtung Boot schwimmt, Nemo ruft herzerreißend nach seinem Vater.</p>	
E28		
E29		
	<p>Kamera: Marlin drückt sich aus Angst vor dem zweiten Taucher an eine Koralle – noch weiter zurückweichen kann er nicht. Die subjektive Kamera zeigt aus Marlins Perspektive, wie er von dem Taucher mit einer Unterwasserkamera fotografiert wird (E31). Der Blitz blendet Marlin – und das Bild wird weiß. Der Zoom zeigt in der halbnahen Einstellung auf Augenhöhe, wie Marlin die Augen schließt und taumelt. E 33 zeigt den Taucher, der sich auf vom Korallenriff und dem taumelnden Marlin abwendet und langsam wegschwimmt. Marlin ruft nach seinem Sohn, doch er kann nicht verhindern, dass Nemo gefangen und mit zum Boot genommen wird.</p>	
E30		
		
E31	<p>Ton: Das Geräusch des Fotoblitzes hallt noch lange nach und geht in psychedelisch-unheilvolle Klänge über, die Marlins Orientierungslosigkeit und seine Ohnmacht hörbar machen, weil er seinem Sohn nicht helfen kann.</p>	



E32



E33



E34


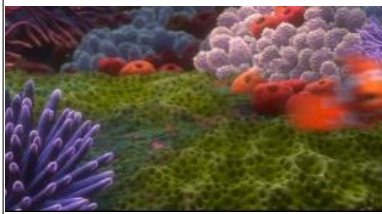






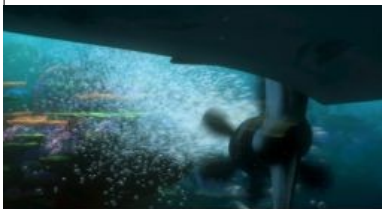

E35



E36

Kamera: Die subjektive Kamera zeigt in E35 mit einem Schwenk von rechts nach links die Perspektive des taumelnden Marlins: das verschwommene Riff in Zeitlupe und in grellen Farben. Marlin atmet schnell und furchtsam, darunter hallt das Geräusch des Blitzes nach. E36 zeigt noch einmal in halbnaher Einstellung, wie Nemo durch das Riff schwankt, wobei er zweimal gegen eine Meerespflanze schwimmt. In E37 zeigt die subjektive Kamera, wie Marlin das Meer nach Orientierungspunkten absucht: Er schwenkt von rechts nach links, dann sieht er das Boot und den Taucher und ruft dabei (off): „Nemo! Nemo nein!“

	
E37	
	<p>Kamera: Marlin schwimmt los (E38) und ruft noch einmal Nemos Namen. Obwohl Marlin nur verschwommen sieht, taumelt er in Nemos Richtung und beginnt die Verfolgung. Vor lauter Sorge vergisst er seine Angst vor dem Meer. Von hinten ist in der Totalen zu sehen, wie Marlin die völlig hoffnungslose Verfolgung aufnimmt – denn der Taucher ist ihm weit voraus (E39). Marlin ruft Nemos Namen immer wieder, als könne er ihn so festhalten und die Entführung aufhalten. Die halbnaher Einstellung zeigt Marlin und das nun schon ein Stück hinter ihm liegende Riff. Als Marlin die Lage erkennt, ruft er „Nein!“. Mit einer Ranfahrt wird das Boot von unten gezeigt (E41). Der Anker wird an der Kette hochgezogen. In halbnaher Einstellung ist die Schiffsschraube zu sehen. Als Marlin das Boot erreicht hat (E42), dreht sich plötzlich die Schiffsschraube, wodurch der Clownfisch von dem Wasserstrom weggespült wird. Die nahe Einstellung zeigt, wie Marlin in dem schaumigen Wasser herumgewirbelt wird (E43). Aus der Perspektive des Schiffbauches ist zu sehen, wie die Schiffsschraube sich weiter dreht und sich das Schiff in Bewegung setzt (E44).</p>
E38	
	
E39	
	
E40	
	
E41	
	<p>Marlin schreit im Strudel „Nein!“, die dramatische Musik und der Schrei verblassen langsam und werden von Streichern abgelöst. In E45 löst sich der Wasserstrudel auf und Marlin muss erst seine Orientierung wiederfinden, schwimmt von rechts nach links, dann blickt er keuchend dem Boot hinterher.</p>
E42	<p>Interpretation: Die Musik wird nun sehr ruhig. Die Fische</p>



	<p>können an der Situation nichts mehr zu ändern: Die gerade noch brodelnde Auseinandersetzung von Vater und Sohn ist ver-gessen – torpediert von einer Katastrophe. Marlin's schlimmste Befürchtungen wurden übertroffen: Nemo wurde zwar nicht von einem großen Fisch gefressen, aber von Menschen entführt. Dieser Situation steht Marlin noch hilfloser gegenüber, da sein Sohn künftig in einer dem Meeresfisch fremden und eigentlich unerreichbaren Welt leben wird. Marlin hat seine Familie verloren und der Verursacher dieser Katastrophe ist der Mensch.</p>
<p>E43</p>	
	
<p>E44</p>	<p>Ton: Die besondere Funktion von Filmmusik wird in dieser Sequenz deutlich, da sie die Dramatik der Situation betont. Die Musik in dieser Szene macht unmissverständlich deutlich: Der Auftritt des Menschen ist ein Schock. Der Produzent von <i>Findet Nemo</i>, John Lasseter, schreibt über den Einfluss von Licht, Farben und Musik: „I'd say color and lighting, and even music, help give a scene its underlying emotion better than dialouge. A character might say he's happy, but with somber lighting and music you know the guy's not fine. Everything that's there is to help drive the story along" (Lasseter in Vaz 2003: 143).</p>
	
<p>E45</p>	




Szenen wie diese sehen Menschen mittlerweile regelmäßig im Fernsehen bei Unterwasser-Dokumentationen. Aufnahmen von Tauchern, die in Riffen Fischen begegnen, sind dann jedoch meist von sphärischen Klängen begleitet und von der sachlichen Stimme eines Sprechers, der meeresbiologisches Wissen vermittelt. Die Musik in solchen Dokumentationen unterstützt den Eindruck eines Ausflugs in die Tiefe; die Faszination der für den Menschen so fremden Unterwasserwelt steht dabei im Vordergrund. Natürlich ist dann auch die Perspektive eine andere, weil die Aufnahmen von Menschen gemacht wurden. Wenn Fische eingefangen werden, wird der Zweck dieses Fangs für die Forschung beschrieben – nicht das persönliche Schicksal des Fisches.

Die Menschen bieten in dieser Szene kaum eine Identifikationsfläche. Dies wird verstärkt, indem auch später in der Szene auf dem Boot die Gesichter der Menschen nicht gezeigt werden. Für die Zuschauer ist nach dieser Szene eindeutig, dass sie sich in diesem Film ausnahmsweise nicht mit der eigenen Spezies identifizieren. Immerhin haben sie in den letzten Minuten die liebevoll arrangierte Welt von Nemo und Marlin kennengelernt, sie lachen, trauern und streiten gesehen. Gesichtslose Menschen, die noch dazu Nemo entführen, können da nicht mithalten. Der Mensch wird hier bereits zum Träger für Antipathien.

6.2.4 Szenen-Analyse 2: Der Zahnarzt spricht mit Nemo

Das Gesicht eines Menschen sehen Nemo und der Zuschauer zum ersten Mal in der Zahnarztpraxis aus der Perspektive des Aquariums, nachdem Nemo mehrere Male gegen die Scheiben gestoßen ist, wodurch ihm seine neue Position als ‚Gefangener‘ bewusst wird. Zunächst entdeckt er einen Patienten des Zahnarztes, der auf dem Behandlungsstuhl liegt und etwas ängstlich auf den Arzt wartet. Als er näher auf die Scheibe zu schwimmt, erschrickt er erneut, als das Gesicht des Zahnarztes vor ihm auftaucht (Subsequenz 10).

Screenshot	Analyse
 <p>E1</p>	<p>Kamera: Die Kamera zeigt Nemo von schräg hinten mit freier Sicht auf das Behandlungszimmer. Vor ihm taucht ein im Vergleich zu Nemo riesiger Kopf auf. Im <i>shot-reaction-shot</i>-Verfahren wird die dialogische Szene gezeigt, die streng genommen monologisch ist, da Nemo nicht antwortet und nur seine Reaktionen auf die Aussagen des Arztes gezeigt werden: Angstvolles Verharren.</p>
 <p>E2</p>	<p>Ton: Zahnarzt (on): „Hallo, kleiner Freund! Ist er nicht schnuckelig? Der Kleine kämpfte draußen am Riff ums Überleben. Hab ihn gerettet. Und, wirkt die Spritze schon?“ Der Patient murmelt Unverständliches.</p>

	<p>Perspektive: Die Sympathien sind hier klar gesetzt: Die subjektive Kamera übernimmt in E3 und E5 Nemos Perspektive. Die Perspektive des Arztes wird nicht eingenommen. Der Zuschauer fühlt mit Nemo, zumal der Arzt auch durch seine Mimik nicht punkten kann. Obgleich der Zahnarzt sich um die Sauberkeit des Aquariums kümmert, zeigen seine Handlungen egoistisches Verhalten: Er denkt nur sein eigenes Wohl und das seiner Nichte, und erkennt nicht die Sehnsucht der Fische. Auch sein Beruf trägt nicht zur Sympathiestiftung bei.</p>
<p>E3</p>	
	
<p>E4</p>	
	
<p>E5</p>	

Die Aussagen des Arztes sind interessant, denn sie zeigen eindeutig das ambivalente Verhältnis, das Menschen auch zu einem Tier und insbesondere zu Haustieren haben können. Denn der Zahnarzt hat Nemo mit Gewalt aus seinem natürlichen Lebensraum entfernt, in seinen Besitz gebracht und hält ihn nun gefangen. Für ihn als Mensch ist es kein Problem, dies alles auszublenden und sich einfach an dem äußeren Erscheinungsbild des Fisches zu erfreuen: Schon dass der Arzt Nemo als „Freund“ bezeichnet ist signifikant – denn aus Nemos Sicht ist der Arzt sicher nicht sein Freund, sondern ein Entführer und er das unterlegene Opfer. Auch dass Nemo als „schnuckelig“ bezeichnet wird, ist bezeichnend: Nemos niedliches Aussehen ist das einzige Merkmal, das der Arzt erwähnenswert findet. Der Mensch hat einfach einen hübschen Fisch aus dem Meer mitgenommen, und zwar aus egoistischen

Motiven und nicht, wie er dem Patienten weiß machen will, weil er Nemo gerettet hat. Der Arzt lügt an dieser Stelle, was auch durch seine besonders weit aufgerissenen Augen und die hochgezogenen Augenbrauen deutlich wird: Er guckt besonders unschuldig und dummlich, während er sich die Realität zurechtrückt. Nemos Situation, seine Angst, seinen Schockzustand, sein Heimweh und das Trauma, das er ihm durch die Entführung zugefügt hat, sind dem Arzt offenbar nicht bewusst. Während die Fische im Film durch ihre Einführung in Verbindung mit starken Emotionen (Marlin: Glück und Leid, Nemo: Freude und Angst) schnell zu Sympathieträgern werden, bietet der Film kaum die Möglichkeit, sich mit den Menschen zu identifizieren. Auch die Kameraführung unterstützt die Identifizierung mit den Fischen durch die Übernahme der Perspektive der Fische, wenn Menschen im Film vorkommen. Es bleibt kein Zweifel daran bestehen, dass die Menschen von egoistischen Motiven geleitet werden und die Fische in ihrer Einzigartigkeit nicht erkennen. In *Findet Nemo* sind sie Menschen die unsensiblen Zerstörer der Idylle, in der Nemo und sein Vater zuvor gelebt haben. Ein weiterer Aspekt, der im Film die Tiere von den Menschen unterscheidet, ist, dass sich mit Ausnahme des unheimlichen Tiefsee-Anglerfisches alle Tiere in Gruppen aufhalten: Schüler und Nachbarn im Meer, Fische im Aquarium, Haie, Pelikane und Schildkröten stehen somit für Solidarität und Zusammenhalt. Selbst Marlin sucht nicht allein nach Nemo: Er hat Dorie dabei. Die Menschen werden hingegen bis auf wenige Ausnahmen allein gezeigt. Der Zahnarzt übt seinen Beruf besonders unsensibel aus und bereitet seinen Patienten Schmerzen, Darla hat keine Freundinnen dabei – unter den Menschen regiert anscheinend der Egoismus. Dass der Onkel seiner Nichte ein Geschenk macht, erweckt durch die Tatsache, dass Nemo dieses Geschenk sein soll, auch keinen positiven Eindruck von den Menschen.

6.3 Die Darstellung der Aquarienhaltung

Aquarien versuchen in einem sehr begrenzten Rahmen, den natürlichen Lebensraum von Wasserbewohnern zu imitieren. In dem Film *Findet Nemo* wird die Aquarienhaltung kritisch dargestellt, wie im Folgenden ausgeführt werden soll.

Nemo findet sich nach seiner Gefangennahme im Meer in einem Aquarium wieder, das in einer Zahnarztpraxis steht. Mit ihm sind sieben weitere Tiere im Aquarium, die aus diversen Zoohandlungen stammen. Eine Ausnahme stellt der Halterfisch Kahn dar, der wie Nemo im Meer gefangen wurde und als ‚Wildfang‘ bezeichnet wird. Einige der Aquariumsbewohner haben auffällige Neurosen: Der Königs-Feenbarsch Sushi hat einen Hygienezwang, der Gelbe Segelflossendoktor Blubble will die Luftblasen behalten, die aus einer Schatztruhe aufsteigen, der schizoide Vierbinden-Preußenfisch Lee denkt, ihr Spiegelbild sei ihre Schwester und nennt sie Luv, der Kugelfisch Puff bläht sich auf, wenn er sich aufregt und der weise Halfterfisch Kahn ist depressiv und träumt sich in die Freiheit der Meere. Oliver Hüttmann schreibt:

Wie Insassen eines gläsernen Gefängnisses unterteilt sich der drollige Haufen hierarchisch in Typen mit Marotten oder gar ausgewachsenen Neurosen. [...] In der Komik liegt auch Kritik an der Zierfischhaltung, die aber nicht zu einer präventösen Moral wird. (Hüttmann 2003)

Pixars Character Art Director Ricky Nierva berichtet, dass die Charaktere der Aquarienbewohner in der Tat an die Neurosen der Figuren in *Einer flog über das Kuckucks Nest* (1975) angelehnt sind (vgl. Nierva in Vaz 2003: 110). Produktdesigner Ralph Eggleston schreibt über das Aquarium:

The dentist's fish tank is a fond memory of Andrew Stanton's Youth, memories wherein his sympathies were with the fish. In the film, the tank gang, as they were known to the production, are prisoners in a glass box. Their dilemma is informed by the tank lore of those who've known freedom in the Big Blue and those who've always lived a sheltered existence inside an aquarium. [...] They have all gone a tad mad with tank fever and from their garish environment – prisoners not only of their narrow confines but of the dentist's bad taste. (Eggleston in Vaz 2003: 100)

Der schlechte Geschmack des Zahnarztes äußert sich in der Einrichtung des Aquariums, das zwei thematische Dekorationen aufweist. Die Seite, aus der die Fische in den Warteraum gucken können, spiegelt das Thema ‚Insel‘ wider, das sich in exotischen Tiki-Köpfen und einem Vulkan äußert. Die Dekoration auf der Seite, auf der die Fische zum Behandlungsraum schauen, hat das Thema ‚Piraterie‘, wie sich an einem Schiffswrack, einer Schatztruhe und einem Totenkopf erkennen lässt. Produzent Graham Walters schreibt: „If the reef is Europe, then the tank is Epcot¹³⁵“ (Graham in

¹³⁵ Epcot war bis 1998 von der Fläche her der größte Vergnügungspark von World Disney World in Orlando, Florida, bis er von Disney's Animal Kingdom abgelöst wurde.

Vaz 2003: 100). Durch die vielen Pflanzen und die Farben hat das Aquarium eine sehr freundliche Atmosphäre.



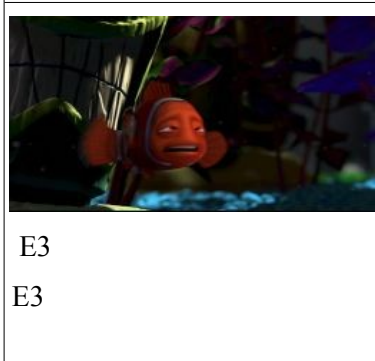
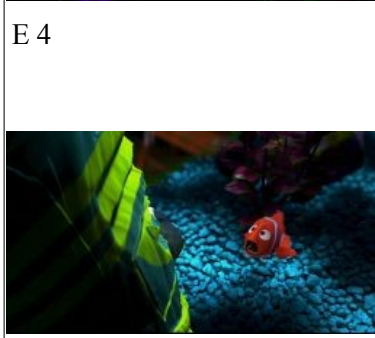
Die Patienten des Wartezimmers sehen den Behandlungsraum des Zahnarztes durch das Aquarium, das mittig in eine Wand eingelassen ist, nur teilweise. Stattdessen sehen sie in dem Aquarium eine anscheinend perfekte Unterwasserwelt anstelle der un schönen und schmerzhaften Behandlungen. Das Aquarium dient so auch der Realitätsflucht, hergestellt durch die Funktionalisierung von Tieren: Ihr Leben in Gefangenschaft dient der Freude der Menschen.



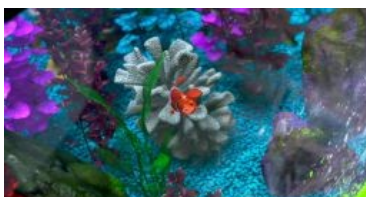


Die folgenden Szenenanalysen sollen untersuchen, wie die Aquarienhaltung in *Findet Nemo* dargestellt wird.

6.3.1 Szenen-Analyse 3: *Nemo neu im Aquarium*

Das erste Mal ist das Aquarium in der Subsequenz 10 zu sehen, deren Anfang in der Detailanalyse untersucht werden soll.

Screenshot	Analyse
 <p data-bbox="193 1330 560 1496">E1</p>	<p data-bbox="571 1120 1278 1496">Kamera: Die Kamera zeigt in naher Einstellung aus der Froschperspektive ganz kurz, wie Nemo mit viel Schwung ins Wasser fällt, in das er anscheinend hineingeworfen wurde. Über Nemo sind Lamellen zu sehen, die eventuell von einem Wasserfilter stammen. Von dieser nahen Einstellung aus wird Nemos Fall mit einer Parallel-Kamera-Fahrt in halbnaher Einstellung begleitet, auf Augenhöhe bleibt sie stehen. Nemo schaut vorsichtig aus dem Dickicht der Pflanzen hervor.</p>
 <p data-bbox="193 1722 560 1888">E 2 (1/3)</p>	<p data-bbox="571 1624 1278 1888">Licht/Farbgestaltung: Das erste Bild wird von dem hellen Blau des Wassers dominiert, und bildet einen starken Kontrast zu dem dunklen Grün, in dem Nemo versinkt – das plötzliche Dunkel verwirrt. Die Lichtstreifen auf den Pflanzen stiften eine zwielichte Atmosphäre – für den Zuschauer ist unklar, wo Nemo gelandet ist: Mit seinem leuchtenden</p>

	<p>Orange sieht er in dem matten Grün fehl am Platze aus. Die vor Furcht geweiteten Augen Nemos sind das Zentrum des Bildes; das Weiß der Augen ist zudem (neben dem Streifen auf seiner Stirn) das hellste Element des Bildes.</p>
<p>E 2 (2/3)</p>	<p>Ton: Das Geräusch von platschendem Wasser ist zu hören, im Hintergrund flirren leise Harfentöne, die von Unheil verkündenden Streichern dominiert werden. Zudem sind einige Geräusche von exotischen Tieren zu hören, die eindeutig keine Geräusche von Fischen sind. Sie schaffen eine unheimliche und unwirkliche Atmosphäre. Nemo atmet schnell und ruft „Paps! Papa?“ während er sich umsieht.</p>
	<p>Kamera: Auf Augenhöhe und in halbnaher Einstellung wird mit einem Kameraschwenk nach links gezeigt, wie Nemo rückwärts gegen gefletschte Zähne schwimmt. Aus der Froschperspektive und somit aus der subjektiven Kamera (Nemos Sicht) ist mit einem Zoom-out eine Inka-Statue zu sehen. Die nächste Einstellung zeigt Nemo aus der Vogelperspektive, wodurch er noch kleiner wirkt und die Statue gleichsam auf ihn herab blickt.</p>
<p>E3 E3</p>	<p>Licht/Farbgebung: (E4) Die Statue wirkt bedrohlich: Nur die großen Zähne und die heruntergezogenen Mundwinkel sind genau zu erkennen, da die Statue im Gegenlicht zu sehen ist und das Gesicht im Schatten liegt. Weitergehend dominieren dunkle Farben (violett, grün, schwarz), welche die Situation unheimlich wirken lassen. (E5) Die türkisfarbenen Kieselsteine des Aquariums sind von Licht und Schatten durchzogen; Nemo befindet sich im Schatten. Das hellste Element der Einstellung ist die neon-grüne Kriegsbemalung des Gesichtes der Statue: Der Fokus der Einstellung liegt somit auf der bedrohlichen Atmosphäre, die von der Figur ausgeht.</p>
	
<p>E 4</p>	
	
<p>E5</p>	

	<p>Ton: Zunächst ist Nemos angestregtes Atmen zu hören, der ‚Auftritt‘ der Statue wird von tiefen, bedrohlichen Streichern kommentiert. Nemo schreit („Aaaaah!“), seine Flucht wird von wirren, flirrenden, hohen Geigern untermalt.</p>
 <p>E6</p>	<p>Kamera: Auf Augenhöhe zeigt die Kamera aus der Standposition von außerhalb des Aquariums, wie Nemo gegen eine Scheibe schwimmt, erschrocken die Richtung wechselt und erneut gegen die Glaswand schwimmt. Beim ersten, zweiten und beim letzten Mal wird Nemo in Augenhöhe gezeigt, in E8 und E9 ist er aus einem sehr hohen Winkel zu sehen, was ihn klein und verloren wirken lässt. Durch die Sicht von außen entsteht der Eindruck, es gebe einen stillen Beobachter der Szene. Insgesamt schwimmt Nemo in kurzen Zeitabständen fünf Mal gegen die Aquariums-wand (fünf Aufpralle in sechs Sekunden). Dann resigniert er und beginnt, sich mit seiner Umwelt auseinanderzusetzen. Die Kamera zoomt von der Halbnahen in die Totale. Der Zuschauer hat es bereits durch die grünen Ränder und die leicht verspiegelten Glaswände geahnt: Jetzt ist zum ersten Mal deutlich, dass sich Nemo in einem Aquarium befindet.</p> <p>Farbgestaltung: Die Farben sind weiterhin dunkel gehalten: Blau, türkis, grün und violett dominieren das Bild. Diese Farben signalisieren Leblosigkeit und Kälte.</p> <p>Ton: Nemos wiederholtes Aufprallen und Flüchten wird von sehr dramatischer Musik untermalt; jeder Aufprall wird akustisch mit von Nemo mit einem in der Tonlage variierenden erschrockenen „Eäh!“ kommentiert. Die Dramatik der Situation wird durch die Musik verstärkt: Nemo kennt die Dimensionen des Meeres und ist gewohnt, sich im Wasser frei bewegen zu können. Für ihn gibt es nur immaterielle Grenzen, die sein Vater ihm auferlegt hat, wie</p>
 <p>E7</p>	
 <p>E8</p>	
 <p>E9</p>	
 <p>E10</p>	



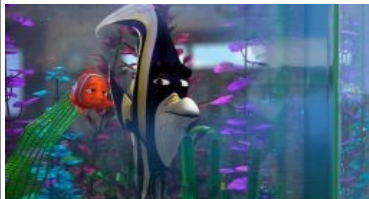
	<p>das Tabu, ins offene Meer zu schwimmen. Jetzt, wo er vor einer unheimlichen Fratze flüchten will, wird er auf einmal auf schmerzhaft Weise von einer unsichtbaren Wand gestoppt, wo immer er hin will: Er ist ein Gefangener. Mit dem Zoom-out setzt auch die dramatische Musik aus; eine leise, glockenartige Klaviermusik, die auf befremdliche Art an das Tiki-Thema erinnert, löst sie ab. Das Drama, das sich für Nemo gerade im Aquarium abgespielt hat, bleibt in dessen Wänden gefangen.</p>
 <p>E11</p>	<p>Kamera: E11 zeigt Nemo in Augenhöhe, der verduzt nach draußen guckt. Die subjektive Kamera zeigt Nemos Blick und schwenkt aus dem hohen Winkel zunächst hinunter auf den Tisch vor dem Aquarium, dann nach links oben, wo eine Wand mit eingerahmten Bildern und Zertifikaten zu sehen ist, eine Tür und hinter einer Glasscheibe eine Frau, die sich abwendet. Dann schwenkt die Kamera nach rechts unten, wo sich eine Spielecke für Kinder befindet. Die Kameraführung unterstreicht Nemos Hektik: Nur der Tisch, die Wand und die Spielecke sind scharf gezeichnet, der Schwenk von einem Punkt zum anderen ist jeweils unscharf und hektisch. (Pixar zitiert sich übrigens gern selbst: Zu sehen ist die Puppe Buzz Lightyear aus dem Film <i>Toy Story</i>.) Was er sieht, muss für Nemo ein Schock sein; immerhin gibt es jenseits der Scheibe kein Wasser und nichts, was ihm aus seinem bisherigen Leben bekannt vorkommen könnte – stattdessen ein dunkler, abgeschlossener Raum (auch das ist neu), Möbel, Bilder, Spielzeug, Bücher, Regale – alles Dinge, für die Nemo nicht einmal einen Namen hat. Man stelle sich einmal das Gegenbeispiel vor: Ein Mensch wird in einen Glaskasten gesetzt, um den herum nur Wasser und Meeresfauna zu sehen sind, die der betreffende Mensch noch nie gesehen hat. Eindeutig: ein Schock.</p>
 <p>E 12 (1/3)</p>	
 <p>E 12 (2/3)</p>	
 <p>E12 (3/3)</p>	<p>Ton: Sehr leise ist Klavier- bzw. Tikimusik zu hören,</p>

	eventuell stammt sie aus dem Wartezimmer. Nemos erschrockenes Atmen (bei E12 aus dem Off) wird von dem leisen Geräusch plätschernden Wassers begleitet, das vermutlich aus der Filteranlage des Aquariums stammt.
--	---

Im weiteren Verlauf der Szene spricht der Zahnarzt mit Nemo (vgl. Kapitel 6.2.4) und Nemo lernt die anderen Bewohner des Aquariums kennen. Die in der Detailanalyse geschilderte Ausgangssituation Nemos war jedoch ein Schock. Es wird deutlich herausgestellt, dass das Aquarium für Nemo, der bisher nur die Freiheit kannte, eine große Einschränkung darstellt, was die Bewegungsfreiheit betrifft.

6.3.2 Szenen-Analyse 4: Gespräch zwischen Nemo und Kahn

Der erste Teil der Ausbruchs-Szene ist signifikant für die Darstellung des Aquariums, daher sollen die ersten Einstellungen der Subsequenz 16 im Folgenden analysiert werden.





Screenshot	Analyse
 <p>E1 (1/3)</p>	<p>Kamera: Nemo ist in der halbnahen Einstellung im Zentrum des Bildes zu sehen – mit leerem, traurigen Blick schaut er in die Ferne. Er befindet sich inmitten einer Spiegelung der Skyline von Sydney, zu erkennen an der berühmten Oper und den Hochhäusern. In der Spiegelung befindet sich Nemo bis zu seiner Stirn im Meer, darüber beginnt das mit Wolkenkratzern bebaute Ufer. Die Kamera fährt zurück und am linken Bildrand ist als grüner Streifen die Kante der Frontglasscheibe des Aquariums zu sehen, sodass deutlich wird, dass Nemo aus dem Aquarium heraus aus dem Fenster schaut und dort das Meer sieht. Die Kamera macht eine Seifahrt links um das Aquarium herum, sodass sich die grüne Kante der Glasscheibe zwischenzeitlich mittig befindet und Nemo durch die Brechung der dicken Scheiben doppelt zu sehen ist. Die Ecke des Aquariums wird durch die Kamerafahrt in den Fokus gerückt und thematisiert Nemos Gefangenschaft dadurch deutlich.</p>
 <p>E1 (2/3)</p>	
 <p>E1 (3/3)</p>	

Die Kamerafahrt stoppt, als Nemo lediglich durch die linke Seitenscheibe zu sehen ist. Nun ist Nemo deutlicher zu erkennen und das Bild ist dunkler, da sich die Skyline und das Meer nicht mehr in der Scheibe spiegeln.

Farbgestaltung: Das Bild wird farblich von milchigem Blau dominiert. In der Bildmitte befindet sich der blassorange Nemo und schaut mit traurigem Blick in die Ferne. Das Hellblau, in dem sich das Meer auf der Aquariumscheibe spiegelt, lässt das Meer als Wunschtraum gleich einer Fata Morgana erscheinen. Zugleich deutet das trübe Bild auf Nemos getrübe Gemütsstimmung hin. Nach der Kamerafahrt ist er durch die Seitenscheibe deutlicher zu sehen als zuvor. Auch die verschiedenen Wasserpflanzen haben nun kräftige Farben. So wie die Sicht auf Nemo klarer wird, wird Nemo auch aus seinen Träumen gerissen, denn Kahn spricht ihn an. Die matten Farben untermalen Nemos trübe Tagträume, die kräftigeren Farben symbolisieren die Realität.

Einstellung: Nemo ist in der linken Bildmitte zu sehen, Kahn schwimmt von rechts auf Nemo zu - zunächst mit starrem Blick, doch dann wird sein Blick weich und seine Mundwinkel ziehen sich nach oben: Er hat erkannt, dass Nemo traurig ist, und spricht ihn an. Am rechten Bildrand ist noch der grüne Balken der Frontscheibe des Aquariums zu sehen; die Gefangenschaft bleibt gegenwärtig. Diese erste Einstellung nimmt sich 29 Sekunden lang Zeit, Nemos Trauer und seine Sehnsucht nach Freiheit, seine Hoffnungslosigkeit in Bezug auf seinen Vater, sowie das Mitgefühl Kahns zu zeigen, der ja auch aus dem Meer stammt und Nemos Gefühle gut nachvollziehen kann.

Ton: Die Szene beginnt mit leiser, schwermütiger Musik (Flöte), aus dem Off sind Schreie von Möwen zu hören.

	<p>Kahn spricht Nemo an: „Dein Vater fehlt dir, Haihappen, nicht war?“ Nemo: „Ja.“ Kahn: „Na ja, du kannst froh sein, dass du da draußen jemanden hast, der dich sucht!“ Nemo: „Der sucht sicher nicht nach mir. Er hat Angst vorm Ozean.“ Kahn blickt nach oben links und fragt: „Bella, tut sich schon was?“</p>
 <p>E2</p>	<p>Einstellung: Bella klebt an der Scheibe, hinter ihr trinkt der Zahnarzt aus einer Tasse, während er auf Röntgenbilder schaut. Bella erklärt, der Zahnarzt sei schon beim vierten Kaffee, es würde jetzt nicht mehr lange dauern. Für den Zuschauer ist dies zunächst eine unbefriedigende Aussage, da er nicht weiß, welchen Plan Kahn und Bella verfolgen.</p>
 <p>E3</p>	<p>Kamera: Nemo ist in der nahen Einstellung dabei zu sehen, wie er mit einer Mischung aus Faszination und Schrecken Kahns kaputte Flosse anschaut. In E4 ist Kahn in halbnaher Einstellung zu sehen: Er hat Nemos Blick bemerkt. Nemo fühlt sich ertappt und schaut beschämt weg, doch Kahn erklärt ihm, was mit seiner Flosse passiert ist. Beide blicken versonnen zum Meer.</p>
 <p>E4</p>	<p>Ton: Kahn: „Bei meiner ersten Flucht bin ich auf dem Zahnarztbesteck gelandet. Eigentlich wollte ich zur Toilette.“ Nemo: „Toilette?“ Kahn: „Alle Abflüsse münden im Meer, Kleiner.“ Nemo: „Wow! Wie oft hast du schon versucht, hier raus zu kommen?“ Kahn: „Ich hab’ aufgehört, zu zählen.“</p>
 <p>E5</p>	
	<p>Einstellung: Auf Augenhöhe ist in der halbnahen Einstellung zu sehen, wie im Vordergrund der gelbe Fisch Bubble vor der Truhe darauf wartet, dass Blasen aufsteigen. Kahn und Nemo schwimmen hinter ihm von links nach rechts her. Die Glasscheibe hinter ihnen zeigt ihre Spiegelungen: Die Gefangenschaft ist allgegenwärtig.</p>



E6 (1/2)



E 6 (2/2)

Ton: Kahn sagt: „Fische gehören nicht in einen Glaskasten. Das schlägt aufs Gemüt.“ Und schon gibt Blubbie eine Kostprobe seines angeschlagenen Gemütes und sagt: „Blubbel! Ich liebe meine Blubbel-Blubbel“, als sich der Truhendeckel hebt und ein paar Blasen aufsteigen. Offensichtlich ist das Warten auf die aufsteigenden Blasen Blubbies tägliche Beschäftigung; immerhin hat er auch seinen Namen daher. Blubbie hat eine regelrechte Zwangsneurose entwickelt. Für Nemo ist Blubbie somit ein abschreckendes Beispiel, wie es ihm ergehen könnte, wenn er noch länger im Aquarium bleibt.

Kahn hat sich seine Verletzungen also durch die spitzen Messer und Instrumente des Zahnarztes zugezogen – den tiefen Narben nach zu urteilen war dies sicher eine schmerzhaft Erfahrung. Trotzdem haben ihn dieses Erlebnis und somit auch das Wissen, dass ein Ausbruchsversuch den Tod bedeuten könnte, nicht von unzähligen weiteren Versuchen abgehalten – immer in der Hoffnung, irgendwann im Klo zu landen. Die Aussage („Alle Abflüsse münden im Meer, Kleiner.“) hatte schwerwiegende Folgen: Denn in Sydney führen die Abflüsse zwar ins Meer, aber natürlich auch durch bestimmte Filtersysteme, die ein Fisch nur unwahrscheinlich überleben würde. Aus Sorge darum, dass Kinder ihre Fische das Klo hinunter spülen würden, nachdem sie den Film gesehen haben, zitierte der WWF Deutschland in seinem Internetauftritt den Artenschutzexperten Roland Melisch: „Wer seinen Zierfisch die Toilette hinunterspült, schenkt ihm nicht die Freiheit, sondern schickt ihn in den sicheren Tod“ (http://www.wwf.de/presse/details/news_/fische_gehoeren_nicht_ins_klo/; Stand: 11. 04. 2008). Spätestens in der Kanalisation würden die Fische an zu hohen Temperaturen oder Schadstoffen sterben oder von Ratten getötet.

Auf diese in der Detailanalyse dargestellte Komposition der negativen Darstellung des Aquariums (Nemos Traurigkeit, Kahn spricht über Ausbruchsversuche, Blubbies Neurose), folgt der erste Ausbruchsversuch, der nicht funktioniert und dessen Tragik erst durch die melancholische Vorgeschichte deutlich wird. Nemo ist an der Rettung

aller Aquarienfische gescheitert. Diese bisher größte und wichtigste Aufgabe seines Lebens schien er zunächst erfolgreich zu bewältigen und rief er in noch mit stolz geschwellter Brust: „Ich hab’s, ich hab’s!“ Doch nach seinem Scheitern verfällt er wieder in die Rolle des kleinen Nemo, der es nicht geschafft hat und eine verkümmerte Flosse hat.

Und doch zeigt ihm dieses Unglück auch neue Perspektiven: Alle Fische haben zusammengehalten, um ihn zu retten. Keiner seiner Freunde macht ihm Vorwürfe. Stattdessen sind die Tiere froh, das Unglück abgewendet zu haben – und Nemo kann sich bei Bella ausweinen, die damit zu der Mutter wird, die er nie hatte.

6.3.3 *Das Aquarium als gläsernes Gefängnis*

In einer weiteren Szene wird gezeigt, wie niedergeschlagen die beiden „Wildfänge“ über ihren gescheiterten Ausbruchversuch sind. Kahn sehnt sich so sehr nach der Freiheit und einem Leben fern des (eigentlich schön eingerichteten, großen und sauberen) Aquariums, dass er dafür beinahe über Leichen geht. Durch seine Erfahrung des offenen Meeres ist er gleichzeitig der Weise und der Rebell unter den Tieren des Aquariums. Er führt auch den Initiationsritus an, bei dem Nemo in die Gemeinschaft des Aquariums aufgenommen wird und einen neuen Namen bekommt. Obwohl Kahn die Gemeinschaft des Aquariums zusammenhält, sehnt er sich nach der Freiheit. Nun, da seine letzte Hoffnung, die er in Nemo gesehen hat, zerstört ist, ist er depressiv. Er hat sich in einen Totenkopf zurückgezogen, der seine Stimmung unterstreicht und symbolisch zu verstehen gibt: Kahn hat mit seinem Leben abgeschlossen.

Nemo besucht ihn, um sich für sein Scheitern zu entschuldigen, doch Kahn spricht seinerseits eine Entschuldigung aus: „Ich war so scharf drauf, hier raus zukommen. So scharf darauf, Meerwasser zu schmecken, dass ich sogar bereit war, dich dafür in Gefahr zu bringen. So etwas ist unverzeihlich.“ Kahn beweist Nemo gegenüber größte Loyalität und setzt schließlich sein eigenes Leben aufs Spiel, um Nemo in die Freiheit zu helfen.¹³⁶

¹³⁶ Zum Ende des Films hat er es gemeinsam mit den anderen Fischen doch noch geschafft und das Aquarium verdrückt: Die Fische sind in Plastiktüten über das Fensterbrett und die Straße ins Meer gerollt und leben schließlich in Freiheit.

Eine kurze Szene zeigt Darla, die mit einem Finger gegen die Scheibe des Aquariums pocht. Mit jedem Aufprall ihres Fingers wird das Bild erschüttert, als wäre die virtuelle Kamera mit der Glasscheibe verbunden. In der nächsten Einstellung sind die Fische (bis auf Nemo, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits in einer Plastiktüte befindet, weil er Darla geschenkt werden soll) zu sehen, die mit großen Augen in Darlas Richtung blicken und bei jedem Klopfen von ihr unter einer Erschütterung zu leiden haben. Besonders an dem Kugelfisch Puff ist die Aufregung zu sehen: Er hat sich vor lauter Stress aufgeblasen. Das Klopfen und Pochen ist unglaublich laut, Lee schreit, während Blubble ruft: „Zu laut! Ich halt's nicht aus!“ Ein Perspektivwechsel zeigt das Aquarium von außen: Nun ist das Pochen nur leise und dumpf zu hören. Als Darla in die Richtung der Kamera blickt, ist erneut das Geräusch aus der Psycho-Duschmord-Szene zu hören, was ihre Handlung diabolisch wirken lässt.

Diese Szene hat einen hohen pädagogischen Wert, da dem Zuschauer hier die Differenz in der Wahrnehmung von dem außerhalb des Aquariums stehenden Menschen und den Tieren im Aquarium deutlich wird. Der Hinweis „Bitte nicht an die Scheibe klopfen“, der an vielen Aquarien und Terrarien zu sehen ist, bekommt somit einen für Kinder nachvollziehbaren Hintergrund: Das Klopfen an die Scheibe ist für die Fische unerträglich laut, auch wenn dies von außen nicht zu hören ist.

Das Leben im Aquarium hat offenbar nicht nur auf die beiden ‚Wildfänge‘ negative Auswirkungen – die Neurosen der anderen Fische sprechen für sich. Sie wirken zwar insgesamt zufrieden und hinterfragen ihre Situation nicht, auch wenn sie offensichtlich ungesunde Folgen für sie hat. Doch wenngleich sie nicht davon sprechen, flüchten zu wollen, führen sie kein erfülltes Leben und haben psychische Auffälligkeiten entwickelt, die sie von der Langeweile und dem tristen Leben des Aquariums ablenken. Zunächst scheint es witzig und ein wenig skurril, dass die Fische als gemeinsames Hobby dem Zahnarzt bei seinen Behandlungen zuschauen und Prognosen über die Instrumente machen, die er benutzen wird. Doch unter Berücksichtigung der Tatsache, dass dies der einzige Reiz ist, dem sie ausgesetzt sind, erscheint die Szenerie eher bedrückend. Auch die Tatsache, dass das Aquarium fantasievoll und abwechslungsreich eingerichtet ist, viele Pflanzen beherbergt und sich der Zahnarzt offensichtlich um die Sauberkeit bemüht, ändert nichts an der Botschaft des Filmes: Für Fische ist das Aquarium keine Alternative zu einem Leben in Freiheit. Wildfänge


werden depressiv oder melancholisch, und solche, die nur die Gefangenschaft kennen, werden neurotisch.

6.4 Vegetarismus versus Fischfang

In *Findet Nemo* wird an mehreren Stellen im Film das Thema Fressen und gefressen werden thematisiert, wie dieses Kapitel näher beleuchtet. Gleich zu Anfang wird Nemos Mutter Cora von einem Barrakuda getötet. Im Laufe des Filmes trifft Marlin immer wieder auf Fressfeinde, gegen die er sich jedoch behaupten kann. Die Fische gehen in gewisser Weise ironisch mit diesem Thema um: Als Marlin erfährt, dass Nemo mit den anderen Fischen zum Abgrund schwimmt, sagt er: „Da hätte man sie ja gleich mit Fritten servieren können!“ Und der Pelikan Nils entschuldigt sich bei Nemo: „T‘schuldige, falls ich mal nach dir geschnappt hab! Ich kann nicht anders, ist angeboren.“

6.4.1 Szenen-Analyse 5: Die Selbsthilfegruppe der Haie

Im Folgenden wird ein Teil der neunten Subsequenz in einer Detailanalyse untersucht. In der Vorgeschichte hat Marlin gerade Dorie erklärt, er würde nun allein weiter nach seinem Sohn suchen, als er direkt auf einen Weißen Hai zuschwimmt, der bereits im Wasser auf ihn wartet. Er stellt sich als „Bruce“ vor, spielt mit der Angst der Fische und lacht über sie. Bruce lädt Dorie und Marlin ein, mit ihm zu kommen, wobei er den Beiden keine Wahl lässt: Er nimmt sie vor je eine Flosse und schwimmt zu einem Schiffswrack, in dem bereits ein Hammerhai namens Hammer und ein Kurzflossen-Mako mit dem Namen Hart warten.

Screenshot	Analyse
 <p data-bbox="194 1888 231 1917">E1</p>	<p data-bbox="572 1664 1284 1917">Bildkomposition: Bruce sagt mit freundlicher, aber immer noch bedrohlicher Stimme: „Ich hab Gäste mitgebracht!“ Der vermeintlich böse Hai schwimmt mit einem unheimlichen Grinsen hinter Dorie und Nemo her. Seine mehrreihigen, spitzen Zähne befinden sich im Zentrum des Bil-</p>

des und sind sein hellstes Element. Marlin und Dorie befinden sich im unteren Drittel des Bildes und wirken als farbige Kleckse in dem bedrohlich dunklen Blau verloren. Um Bruce herum befinden sich schwarze Minen, die wie kleine Morgensterne aussehen und Überbleibsel aus einem Krieg sind. Sie symbolisieren die gefährliche Präsenz des Menschen, wie Vossen deutet: „Die politisch korrekte Öko-Botschaft lautet daher: Die eigentliche Bedrohung ist der Mensch, und das Leben des Killerhais ist in Wahrheit ebenso stark gefährdet wie das der im Vordergrund friedlich schwimmenden Helden Dory und Marlin“ (Vossen 2007: 309).



E2

Ton: Hammer sagt: „War auch langsam Zeit!“ und Hart fügt hinzu: „Die ganzen Snacks sind schon weg und ich schieb noch immer den fetten Hunger!“ „Wir wollten schon Fressorgie starten“, sagt Hammer und Hart sagt: „Okay, Kollegen, bringen wir’s hinter uns!“



E3

Farbgebung: Die Farben sind sehr düster und in Blau gehalten, wie in E5 an Marlins Augen, Zähnen und Streifen deutlich wird: sie sind nicht mehr weiß, sondern schimmern bläulich.



E4

Kamera: Im *Shot-Reaction-Shot*-Verfahren werden Hammer und Hart sowie Marlin gezeigt, der sich immer weiter gegen die Haiflosse zurückdrängt, aber von Bruce weitergeschoben wird. Das Entsetzen auf Marlins Gesicht ist in der halbnahen Einstellung (E5) besonders gut zu erkennen. Hammer öffnet in E6 seinen Mund, in den die Kamera hineinfährt, bis sich das Bild vollständig verdunkelt. Alles deutet darauf hin, dass hier die subjektive Kamera Marlins Sicht der Dinge zeigt, der direkt ins Maul des Hais schwimmt. Die Musik ist sphärisch und düster und untermalt die unheimliche Situation.



E5



E6



E7



E8



E9



E10

Kamera: In E7 ist ein Gong zu sehen, auf den eine Haiflosse schlägt. Dazu ist ein Geräusch zu hören, das an eine Glocke bei einem Boxkampf erinnert, die die nächste Runde einläutet. Marlin hält sich in E8 die Flossen vor die Augen und schielt dann vorsichtig unter einer Flosse hervor. Dies ist eine der wenigen Szenen, in der er seine Flossen wie Hände benutzt. Die Kamera zeigt in totaler Einstellung (E9), wie die drei Haie sich im Inneren des Schiffswracks aufhalten, das nur von einem fahlen Lichtstrahl beleuchtet wird. Hammer und Hart befinden sich gegenüber von Bruce, der sich hinter einem maroden Waschbecken positioniert hat, wie in E10 sichtbar wird.

Die Größenverhältnisse zwischen den Haien, Dorie und Marlin veranschaulichen, warum der kleine Nemo im Aquarium den Namen „Haihappen“ erhält: In menschlichen Relationen gesehen dürften Marlin und Dorie wohl kaum eine komplette Mahlzeit sein, sondern gerade einmal die Dimensionen zweier Erdnüsse erreichen.

Ton: Bruce sagt mit freundlicher und viel höherer Stimme als zuvor: „Also schön, das Meeting ist hiermit offiziell eröffnet.“ Die Haie heben eine Flosse und leisten einen Eid: „Ich bin ein lieber Hai und keine hirnlose Fressmaschine.“



E11



E12



E13



E14



E15

Wenn ich etwas an meinem schlechten Image ändern will, muss ich mich zuerst selber ändern. Fische sind Freunde – kein Futter.“ (Als solche „hirnlosen Fressmaschinen“ werden die Möwen dargestellt, die am Hafen von Sydney einzig ihrem Fressdrang gehorchen und anscheinend nur ein Wort kennen: „Meins!“)

Kamera: In E11 hebt auch Dorie die Flosse, doch Marlin's Blick sagt, dass er die Haie und natürlich auch Dorie, die sofort mitmacht, für verrückt hält und erst einmal abwarten will, was weiter passiert. Schließlich hatte er gerade noch Todesangst. Hammer fügt der Ansprache von Bruce hinzu (E12): „Außer die linken Delfine!“ und Hart sagt: „Delfine, genau. Die meinen die sind voll süß.“ Er nimmt eine aufrechte Pose ein und spreizt die Flossen: „Boar krass oder? Bin ich so voll kluger Knutschdelfin. Voll süß, oder?“ Durch diese Lachnummer wird der Szene endgültig die gruselige Spannung genommen: Die Haie sind nicht blutrünstig, sondern humorvoll.

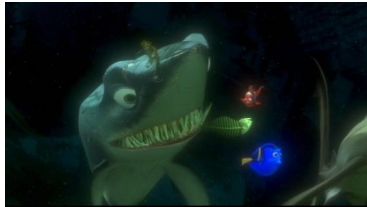
Ton: Bruce zieht die Aufmerksamkeit wieder auf sich, indem er sagt: „Auf der heutigen Tagesordnung steht: Schritt fünf – bring einen Fisch-Freund mit! Habt ihr einen Freund dabei?“ Hammer antwortet: „Am Start!“ und hebt seine Flosse, sodass ein kleiner zitternder Fisch sichtbar wird, dessen aufgerissene ängstliche Augen den Großteil seines Körpers ausmachen. Dorie begrüßt den Fisch direkt mit einem freudigen: „Hallo!“ Sie hat anscheinend den Ernst der Lage bereits wieder vergessen.

Hart sagt: „Uh, krass, äh. Ich glaub, mein' Freund, den hab ich, äh, vercheckt“. Was das bedeutet, wird klar, als ihm ein Fischgerippe aus den Zähnen hervorschießt, das er schnell wieder einsaugt. Marlin sieht das Gerippe (E17) und bekommt einen Schrecken: Der von Hart verspeiste Fisch ist immerhin ungefähr dreimal so groß wie er.

Auch dem kleinen „Freund“ von Hammer scheint die Er-



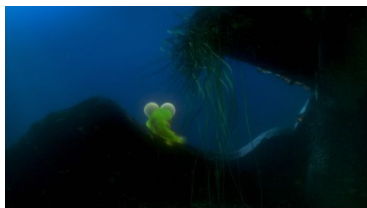
E16



E17



E18



E19



E20



E21

innerung daran, dass Haie normalerweise Fische essen, nicht zu behagen. Er sieht sich um und schwimmt heimlich davon. Dass Hammer seinen Freund verloren hat, bleibt unbemerkt, doch Hart erntet Mitgefühl von Bruce: „Halb so schlimm, Hart, ich hatte schon geahnt, dass das schwer für dich wird! Nimm einen von meinen Freunden!“ Marlin, der gerade dem kleinen Fisch bei seiner Flucht hinterher sieht, wird von Hart unter die Flosse genommen. Er tätschelt ihn etwas unsanft mit der Flosse und sagt: „Ey, Merci Bruder. Weißt schon, bin nicht hart aber herzlich.“

Anthropomorphisierung: Wie unter anderem in E14 deutlich wird, nimmt Bruce während seiner Reden vor den anderen Haien stets eine aufrechte Pose ein: Dadurch wirkt er zum einen menschlicher und weniger haiähnlich, zum anderen ist so sein Mund gut zu sehen, der wesentlich für seine Mimik ist. Würde Bruce diese Pose nicht einnehmen, wäre sein Mund kaum sichtbar. Stattdessen würde die flächige Nase das Bild dominieren.

Interpretation: Bruce hat seinen Namen von dem Hai aus Steven Spielbergs Horrorfilm *Der weiße Hai* (1975) (vgl. Duve/Völker 1997: 634). Dieses Detail ist tiefsinnig, denn der Bruce aus dem Spielfilm ist der grausamste Hai der Filmgeschichte. Ein freiwillig vegetarisch lebender Hai könnte kaum ein größerer Gegensatz sein – die Fallhöhe stimmt hier.



E22



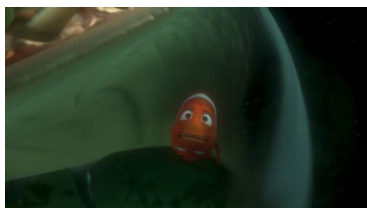
E23



E24



E25



E26



E27

Ton: Bruce sagt: „Ich beginne mit dem Bekenntnis! Hallo, mein Name ist Bruce.“ Die Haie antworten (E23): „Hallo Bruce!“ „Ich habe seit drei Wochen keinen Fisch gefressen, bei meiner Ehre! Wenn nicht, dürft ihr Suppe aus meinen Flossen machen.“ Die Haie klatschen und sagen: „Du bist für uns das fette Vorbild!“ „Ich schwöre!“ Spätestens hier wird deutlich, dass die Haie eine Selbsthilfegruppe gegründet haben. In E26 sieht man, wie Marlin bei jedem Klatschen von Hart unsanft von dessen Flosse berührt wird.

Interpretation: Menschen besuchen Selbsthilfegruppen, um beispielsweise ihre Süchte oder psychischen Neurosen zu bekämpfen. Für die Haie ist der Fisch die Droge, nach dem sie süchtig sind, der ihnen Genuss verschafft und von dem sie gerade einen Entzug machen. Es ist skurril, dass sie als Beweis ihres Vegetarier-Daseins einen Fisch mitbringen müssen, als müssten Alkoholiker als Zeichen ihrer Standhaftigkeit eine geschlossene Flasche Alkohol mit sich herumtragen. Doch den Haien geht es um mehr als den Verzicht: Sie wollen zeigen, dass sie „zivilisiert“ sind, und keine „hirnlose Fressmaschine“. Fische sollen Freunde sein: Die Haie sind in *Findet Nemo* demnach nicht nur Vegetarier, sondern Pazifisten.

Dass der Fisch wie eine Droge für die Fische wirkt, wird auch etwas später deutlich, als sich Dorie verletzt und etwas von ihrem Blut in die Nase von Bruce steigt. Seine Stimme ist einige Oktaven tiefer als üblich, als er betört sagt: „Ooooooooooh, lecker!“ Seine Augen waren bisher sehr menschenähnlich: Er hatte kleine schwarze Pupillen mit einer blauen Iris, drum herum war viel Weiß zu sehen. Doch nun weiten sich die schwarzen Pupillen, bis sie das ganze Auge ausfüllen, wodurch sie viel animalischer aussehen. Es scheint, dass Bruce durch das Blut seine Natur wieder entdeckt und sozusagen „das Tier in ihm ausbricht“. Als Hammer und Hart ihn dann zurückhalten wollen, fleht



E28

er sie an: „Nur einmal beißen!“ Hammer und Hart erinnern ihn: „Nicht vergessen Bruce: Fische sind Freunde, kein Futter!“ Doch Bruce ist bereits zu abgelenkt und hört nur das letzte Wort: „Futter!“ und beginnt, nach den Fischen zu schnappen: „Heute gibt’s frischen Fisch!“ „Denk vegetarisch, Alter! Vegetarisch!“ erinnert ihn Hammer. Letztendlich können sich Dorie und Marlin vor Bruce retten. Vossen sieht in dem „mühsam kaschierte[n] Suchtverhalten der Haie“ (Vossen 2007: 310) eine Reflexion menschlicher Schwächen .



E29

Ton: Dann ist Dorie an der Reihe und wechselt mit Bruce die Plätze. Sie stellt sich, nach dem Vorbild von Bruce vor: „Hallo, ich bin Dorie!“ Die Haie antworten: „Hallo Dorie!“ Sie „bekennt“, noch nie einen Fisch gegessen zu haben; sie ist Paletten-Doktorfisch und von Natur aus Pflanzenesserin. Hart sagt: „Respekt!“ und Bruce fügt freudig hinzu: „Herzlichen Glückwunsch!“ Dorie antwortet: „Puh, bin ich froh, dass ich das von der Seele hab!“



E30

Da das wesentliche Element dieser Szene hiermit vorgestellt ist, soll der weitere Verlauf dieser Szene lediglich kurz skizziert werden: Als Marlin an der Reihe ist, erzählt er schließlich von der Entführung Nemos. Die Haie antworten: „Menschen, oder? Die glauben die dürfen alles!“ „Waren bestimmt Amerikaner!“ Dann folgt der bereits geschilderte Rückfall von Bruce. Die Szene endet mit der Detonation der Unterwassermienen.



E31

Interpretation: Dass ausgerechnet in der Natur Fleisch essenden Haie versuchen, Vegetarier (streng genommen Veganer) zu werden, ist in erster Linie vermutlich ironisch bzw. hyperbolisch zu sehen. Diese Szene ist eine Übertreibung: Sie macht Selbsthilfegruppen, die menschliche Angst vor Haien sowie die Lebensform des Vegetarismus



E32



E33



E34



E35

lächerlich.

Man kann diese Szene jedoch auch anders deuten und als zusätzlichen Appell an die Menschen verstehen: Menschen haben in der westlichen Welt die Möglichkeit, sich vegetarisch bzw. vegan zu ernähren, ohne deswegen mangelernährt zu sein. Dass Haie diese Entscheidung in der Natur nicht treffen können und falls sie es tun würden, verhungern müssten, liegt auf der Hand. Wenn ‚zivilisierte‘ Haie sich von „hirnlosen Fressmaschinen“ distanzieren wollen, so kann diese Szene als Denkanstoß gewertet werden, sollte dann nicht auch der Mensch die Ernährung durch andere Lebewesen vermeiden?

Astrid Kaplan sieht den Konsum von Fleisch als „wichtigste und folgenschwerste spezieisistische Praktik“ (Kaplan 2006: 57) an, da er die zahlenmäßig größte Ausbeutung von Tieren darstellt. Da das Verspeisen von Tieren bereits in der Kindheit anerzogen werde, sei es „psychologisch gesehen die wichtigste Grundlage für alle weiteren Formen der Ausbeutung von Tieren. [...] Denn wenn wir verinnerlicht haben, leidensfähige Wesen ohne Notwendigkeit – allein unserer Geschmacksvorlieben wegen – zu quälen und zu töten, sind wir leicht zu anderen Formen der Ausbeutung bereit“ (Kaplan 2006: 57).

Dass die Selbsthilfegruppe der Haie nicht rein satirisch zu verstehen ist, wird an der letzten Szene des Filmes deutlich: Die Haie sind ihrem Motto treu geblieben und bringen Dorie von der wöchentlichen Sitzung zurück zum Riff. Bruce sagt: „Also dann, bis nächste Woche!“, Hart fügt hinzu: „Und immer vegetarisch denken, Dorie“, und Hammer sagt: „Weißt schon, Fische sind Freunde!“ Dorie antwortet: „Kein Futter!“ Hier wird von drei Sympathieträgern des Filmes, Dorie, Hammer und Hart, die pädagogische Botschaft an den Zuschauer weitergegeben. Wäre die Selbsthilfe-

gruppe eine reine Ironie auf Vegetarismus gewesen, würden diese Sätze sicher nicht zu den letzten des Filmes gehören.

6.4.2 Proklamierter Vegetarismus

In *Findet Nemo* sind nicht nur Haie gegenüber anderen Fischen solidarisch: Zurück im Meer bewahrt Nemo einen ganzen Schwarm Fische davor, gefangen zu werden und zu sterben. Den Fischen ist die Todesangst anzusehen: Sie haben vor Angst weit aufgerissene Augen und schreien, als sie vor dem Netz flüchten. Weil er so klein ist, kann Nemo in das Netz hineinschlüpfen. Im Aquarium hat Nemo gelernt, dass alle gemeinsam nach unten schwimmen müssen, um das Netz nach unten zu drücken, bis der Mensch es losgelassen muss. Der Plan funktioniert auch in der größeren Dimension des Meeres, und auch wenn Nemo zunächst erschöpft am Boden liegt, hat er nun nicht nur sich selbst aus der Hand des Menschen befreit, sondern auch andere Fische.

Nemo hat an dieser Stelle nicht nur Teamfähigkeit bewiesen: Er trägt dazu bei, dass neben den Handlungsebenen der Entwicklungen Marlins und Nemos eine weitere Ebene als Befreiung aus der Nahrungskette gelesen werden kann: Zu Beginn wird Cora von einem Barrakuda gefressen und ist Opfer der Nahrungskette (*Phase I: Ausgangssituation: Opfer*). Einer der vegetarischen Haie wird rückfällig und bestätigt die Unabwendbarkeit des Fressens und gefressen werdens (*Phase II: Steigerung: Es gibt keinen Ausweg aus Nahrungskette*). Im weiteren Filmverlauf ist Merlin fünfmal natürlichen Feinden ausgeliefert, dreimal wird er beinahe gefressen: Zunächst sieht er sich einem Tiefsee-Anglerfisch gegenüber, dann muss er durch einen Quallen-Schwarm schwimmen. Dramatisch wird es, als er sich im Mund eines Wales befindet, der ihn jedoch wieder ausspuckt; dann wird er von einem Pelikan gefressen und rebelliert, bis er ausgehustet wird. Unmittelbar im Anschluss daran entkommt er einem Schwarm hungriger Möwen, die das Fressen und gefressen werden auf die Spitze treiben, in dem sie immer nur „Meins, meins, meins!“ rufen (*Phase III: Peripetie: Befreiung aus der Nahrungskette möglich*). Nach dieser spektakulären mehrfachen Rettung vor dem sicheren Tod muss noch der größte Feind und gleichsam das am Tier an der Spitze der Nahrungskette bekämpft werden: der

Mensch. Tatsächlich schafft es der kleine Nemo, durch logisches Denken alle Fische aus dem Netz eines Fischkutters zu befreien (*Phase IV: Verzögerung: Der höchste Feind muss noch bekämpft werden*). Das Happy End: Zurück in der Anemone scheint die Nahrungskette aufgehoben, denn selbst die Haie sind wieder diszipliniert vegetarisch (*Phase V: Happy End: Die Nahrungskette ist aufgehoben*).

Marlin und Nemo sind offensichtlich nicht Teil der Vegetarier-Selbsthilfegruppe: Clownfische ernähren sich nämlich von Plankton und leben, wie bereits ausgeführt, in Symbiose mit Anemonen, die ihrerseits Fisch fressende Pflanzen sind. Diese nicht unwesentlichen Details werden in *Findet Nemo* jedoch verschwiegen: Anders als in *Bambi* werden zwar auch andere Fische und Meeresbewohner als Fressfeinde dargestellt, am Ende des Filmes scheinen aber der Vegetarismus und die Solidarität unter den Fischen zu siegen, auch wenn in Bezug auf Nemo und Marlin keine Aussage gemacht wird. Somit wird letztendlich ähnlich wie in *Bambi* impliziert, dass die Tiere für das Leben und den Vegetarismus, die Menschen hingegen für den Fischfang und somit für Gefangenschaft und Tod stehen. Diese dualistische Sicht erfasst nicht die Realität: Denn sowohl Menschen als auch Tiere können töten und bewahren. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass der Mensch im Gegensatz zum Tier bewusst Optionen abwägen und sich für oder gegen das Gefangenhalten und Töten von Tieren entscheiden kann.

6.4.3 Die Befreiung aus der Hand des Menschen

Wie bereits dargelegt wurde, werden die Menschen in *Findet Nemo* sehr überheblich dargestellt, weil sie sich und ihre Bedürfnisse über die der Tiere stellen. Die Tiere sind hingegen hilfsbereit und sozial eingestellt. Bei einer genaueren Betrachtung der Handlungsentwicklung in Bezug auf die Beziehung von Mensch und Tier ergibt sich noch eine weitere, vierte Handlungsebene: die Befreiung des Fisches aus der Hand des Menschen.

Zu Beginn des Films werden die Menschen als fremde Eindringlinge vorgestellt, die die Idylle der Unterwasserwelt zerstören und das Leben von Nemo bedrohen (*Phase I: Ausgangssituation: Menschen bedrohen Existenz der Fische*). Wie groß die Präsenz der Menschen auch in der scheinbar unberührten Unterwasserwelt ist, wird

durch die Detonation der Minen klar, die wie durch ein Wunder keinen Fisch verletzen (*Phase II: Steigerung: Die Technik der Menschen macht ihn zu einer noch größeren Bedrohung*). Doch der Mensch bleibt nicht der unbesiegbare Gegner: Gleichsam als Antwort auf dessen Überheblichkeit, „sich alles erlauben zu dürfen“, wie die Haie sagen, überlisten die Fische die Menschen: Nemo endet nicht als Geschenk, das dem Tod geweiht ist, sondern er entkommt aus der Gefangenschaft des Aquariums (*Phase III: Peripetie: Nemo kann befreit werden*). Nemo befreit nicht nur andere Fische aus einem Fischernetz, auch die anderen Aquarienfische können den Zahnarzt überlisten und gelangen ins Meer. Die Fische entkommen somit nicht nur aus den Aquarien der Menschen, sondern auch von ihren Tellern (*Phase VI: Verzögerung der Handlung: Alle Fische werden aus der Hand der Menschen befreit*). Im Laufe des Filmes haben sich Nemo und Marlin aus der Unterdrückung durch den Menschen befreit und leben glücklich in ihrem menschenfreien Riff (*Phase V: Happy End, Nemo und Marlin leben autark*).

Die Lösung für die Unterdrückung des Tieres durch den Menschen ist somit die Befreiung der Tiere. Allerdings ist sie nicht als Aufforderung an die Menschen zu verstehen: Die Filmtiere sind im Unterschied zu ihren realen Vorbildern in der Lage, sich selbst zu befreien und rebellieren gegen die Unterwerfung durch den Menschen. Der Film hat somit Ambitionen, die über den bloßen Tierschutz hinausgehen: Denn solche würden lediglich für größere Aquarien mit schönerer Ausstattung und für die schnelle und schmerzlose Tötung von Fischen plädieren. *Findet Nemo* proklamiert stattdessen, dass Fische ein gänzlich vom Menschen autonomes Leben haben sollten. Der Wildfang von Fischen, die anschließend im Aquarium weiterleben müssen, wird scharf kritisiert: sind doch sowohl Nemo als auch Kahn depressiv und träumen vom Meer. Doch auch die Fische aus der Zoohandlung sind, auch wenn sie sich mit ihrer Situation abgefunden haben, nahezu alle verhaltensgestört. Weiterhin wird der Fang von Fischen zu Ernährungszwecken durch die Perspektiveinnahme der Fische sehr negativ dargestellt und somit kritisiert. Auch wenn die wenigsten Zuschauer diese Botschaft bewusst aufnehmen werden, ist *Findet Nemo* kein Tierschutz-, sondern ein Tierrechtsfilm.

Nach der Definition des Literaturhistorikers Jost Hermand wird *Findet Nemo* durch die Befreiung der Fische und die Darstellung des Lebens in Frieden zu einer Utopie:

Eine echte Utopie wäre demnach nur das, was eine soziale Ordnung anvisiert, die nicht rein traumhaft-phantastisch ist, sondern eine realistische Möglichkeit der Verwirklichung enthält und auf eine Gesellschaftsform hinzielt, in der Freiheit und Bindung, Staat und Individuum, einzelpersönliches Glück und Förderung des Gemeinwohls in einem sich wechselseitig verstärkenden Verhältnis zueinander stehen. [...] Utopie als die edelste Manifestation einer gerechteren Gesellschaftsordnung sollte daher in Zukunft weder rein phantastisch noch rein außerweltlich verstanden werden. (Hermand 1981: 7f.)

Weiter will die Utopie nach Hermand in der realen Welt Veränderung und ist zukunftsorientiert (vgl. Hermand 1981: 8). *Findet Nemo* ist bei genauer Betrachtung eine dysfunktionale Utopie, denn die Tiere können sich in der Realität weder selbst befreien noch für den Vegetarismus entscheiden.

6.5 Rezeption in der Presse und weitere Folgen des Films

Findet Nemo wurde in der deutschsprachigen Presse insgesamt positiv bewertet, wie der folgende Überblick zeigt. Ausschließlich gute Resonanzen erhielt Pixar für die Animation des Meeres: Martin Zeyn beschreibt in seiner Filmkritik in der *taz*, dass Wasser als Königsdisziplin der Animation gilt, und die Maßstäbe von Filmen wie *Pinocchio* und *Der Zauberlehrling* bisher nicht eingeholt wurden:

In „Findet Nemo“ hingegen sieht das Wasser so realistisch aus, als wären wir in einem Cousteau-Film. Plankton, Strömungsverhältnisse, Spiegelungen, Lichtbrechung, all das wurde mit einbezogen. Die Liebe zum Detail überwältigt: von 12.996 Korallen, 74.472 Quallen und 290.336 Luftblasen spricht das Presseheft. Und nie hat das die Kälte von bloß berechneten, aus mathematischen Formeln generierten Bildern. Geradezu poetisch bewegt sich der Quallenschwarm mit seinen tödlichen Tentakeln. (Zeyn 2003)

Zeyn lobt den Film außerdem als Erwachsenenfilm ohne Altersbeschränkung. Denn durch seine vielen Filmzitate hat *Findet Nemo* auch einen Subtext, den nur Erwachsene verstehen: Durch die Möwen werden Hitchcocks *Die Vögel* zitiert, bei Darlas Auftreten in der Zahnarztpraxis *Psycho* und der Hai Bruce zitiert bei seinem Rückfall *The Shining* (vgl. Busche 2003). Außerdem zitiert Pixar Produktionen aus dem eigenen Haus, etwa wenn Buzz Lightyear, eine Figur aus Pixars Film *Toy Story*

vor der Spielkiste des Warteraums des Zahnarztes zu sehen ist.¹³⁷ Über die verschiedenen erzählerischen Facetten des Films bemerkt Oliver Hüttmann in *Der Spiegel*:

Findet Nemo ist nun die nahezu perfekte Synthese aus den Tugenden alter Disneyfilme wie *Bambi* und Referenzen, die von Hitchcock, Dramen und Buddy-Komödien bis hin zu dem kunstvollen Thriller *Memento* reichen. (Hüttmann 2003)

Diese Vielfalt von Genres und mit ihnen einhergehenden Emotionen wird erreicht, indem jede Sequenz mit einer ausweglosen, verzweifelten Situation endet. Die nächste Sequenz beginnt ruhig und steigert sich in witzige Situationen, bis wieder die Tragik der Situation überhand nimmt. Zeyn erklärt beispielhaft die Erzählweise und die feinen Ausarbeitungen des Drehbuchs:

Slapstickartig kommt der vegetarische Hai daher, eine komödienübliche Umkehrung des Klischees. Dann dreht sich das Bild noch einmal, als er Blut riecht, wird er wieder zu einem Killer. Ein Klischee wird komplex. Die Schönheit der Quallen steht im Kontrast zu ihrer Tödlichkeit. Der Vater wird mit mütterlichen Eigenschaften gezeichnet, er klammert, er sucht die körperliche Nähe zu seinem Kind, er will es nicht erwachsen werden lassen. (Zeyn 2003)

Die inhaltlichen Dimensionen thematisieren laut Ursula Vossen „Freundschaft und Zusammenhalt“ (Vossen 2007: 308) – und somit bekannte Motive, wie Fritz Göttler in der *Süddeutschen Zeitung* schreibt: „Ein Einzelkind, ein überprotektiver Vater – das ist eine erprobte Konstellation in amerikanischen Familienkomödien“ (Göttler 2003). Peter Zander rückt in der *Berliner Morgenpost* die Behinderung Nemos in den Fokus:

Trickfiguren sind von jeher Außenseiter, sind immer auch, seit Disneys „Bambi“, durch den Verlust eines Elternteils traumatisiert oder leiden an zu großen Ohren („Dumbo“) und zu langen Nasen („Pinocchio“). Noch nie aber stand in einem abendfüllenden Trickfilm das Thema Behinderung so klar im Vordergrund wie hier. Die Rettungsaktion von Papa Marlin ist denn auch eine „Aktion Sorgenkind“; und Nemos eigene Ausbruchsversuche der Beweis, dass er eben kein Sorgenkind ist: ein Plädoyer zur Einbindung vermeintlicher Außenseiter. (Zander 2003)

¹³⁷ Weiterhin saust im Film ein Pizza-Jeep vorbei, der seit *Toy Story* in jedem Pixar-Film kurz zu sehen ist. Im Abspann schwimmt Mike Glotzkowsky, ein einäugiges Monster aus Pixars Film *Die Monster AG* vorbei. Im letzten Bild des Filmes ist ein weiterer subtiler Witz enthalten: Der kleine zitternde Fisch, der aus der Selbsthilfegruppe der Haie geflüchtet war, frisst den riesigen und hässlichen Angler-Fisch mit einem Happen – möglicherweise eine Anspielung auf die Firma Pixar, die sich von Disney nicht einnehmen lässt.

Andreas Busche bezeichnet *Findet Nemo* als einen „submarine[n] Bildungsroman über schwimmende Vorstadtbewohner“. Weiter schreibt er in *Die Zeit*:

Der Film kreist um Lebenskonzepte und existenzielle Sorgen, die auch oberhalb des Meeresspiegels von Bedeutung sind, nicht zuletzt um Umgangsformen und Fragen der sozialen Organisation. [...] Das Wiedererkennen der gebrochenen Gestalten, die Vertrautheit ihrer Sorgen und Ängste, hebt den Unterhaltungswert der Pixar-Filme über den der Disney-Märchen weit hinaus. (Busche 2003)

Peter Zander lobt in der *Berliner Morgenpost* die multikulturelle Ausrichtung der deutschen Übersetzung: Während im Original „nur“ englische Dia- und Soziolekte vorzufinden sind, gibt es hier verschiedene Akzente von Franzosen, Schweizern, Bayern und Deutschtürken. Zander schreibt:

Die Unterwasserwelt erscheint hier als Vereinte Nationen, wobei auch das Mantra der Vegetarier-Haie [...] tieferen Sinn macht. So menschenähnlich die Meeresfauna ansonsten gezeigt wird, hier ist sie dem Homo sapiens überlegen: Die Tiere sind die besseren Menschen; sie leben die Utopie der friedlichen Koexistenz. Davon können nicht nur unsere Kleinen noch was lernen. (Zander 2003)

Der Film greift verschiedene soziologisch relevante Themen auf: neue Familienkonzepte, Außenseitertum und friedvolle Solidarität in einer multikulturellen Gesellschaft. Diese Aspekte werden in die Geschichte eingebunden, ohne den Erzählfluss zu behindern oder dem Film seinen Humor zu nehmen. Fritz Göttler sieht in dieser Erzählweise „die Zukunft des Zeichentrickfilms. Das Pixar-Studio revolutioniert die Moral des filmischen Erzählens“ (Göttler 2003).

Zeyn geht auf ein weiteres im Film angesprochenes Thema ein: die kritische Betrachtung des Menschen im Film – ein von anderen Filmkritikern vernachlässigter Aspekt. Er betont die Bedeutung der Tatsache, dass Nemo der Zahnarztliche Darla geschenkt werden soll, und sieht darin eine offene Kritik, der sich der Zuschauer kaum entziehen kann:

[Nemo] wird sterben, kein Witz kaschiert das. Dead Fish Swimming, das Aquarium als Todeszelle. Wie nebenbei, aber umso bemerkenswerter: In diesem Kinderfilm wird ein Kind als Killer dargestellt, das sich stolz mit dem nach oben schwimmenden Kadaver ablichten lässt. Menschen, also das Zielpublikum, sind eindeutig eine Bedrohung - und was noch mehr mit den Genrekonventionen bricht, es gibt keine Ausnahme, kei-

nen hilfreichen Zweibeiner. Die Mörder sind nicht nur unter uns, die Mörder sind wir.
(Zeyn 2003)

Auch Zander geht auf die das Tier betreffenden Moralintentionen des Filmes ein. Er empfiehlt Menschen, die nicht auf den Anblick eines Aquariums verzichten wollen, sich einen Bildschirmschoner für den Computer aus dem Internet herunter zu laden. Denn der ist „garantiert tierschutz-kompatibel. Und entspricht ganz der Logik der Computer-Animateure“ (Zander 2003), so Zander.

In der deutschsprachigen Presse kam der Film somit sehr gut an, wenn auch signifikant ist, dass die Filmkritiker eher die technische Animation, die liebevolle Ausgestaltung der Charaktere und die Botschaft von friedlicher Solidarität loben. Die Tiere betreffende Moral wird nur von wenigen Filmkritikern angesprochen.

Der Film *Findet Nemo* hatte zwei gegensätzliche Folgen, die beide nicht der Intention des Filmes entsprachen: Einerseits spülten viele Kinder ihre Fische ins Klo hinunter, um sie nach Nemos Vorbild zu befreien, wodurch sie dem Leben der Fische ein vorschnelles Ende bereiteten (vgl. http://www.wwf.de/presse/details/news/fische_gehoeren_nicht_ins_klo/; Stand: 11. 04. 2008), andererseits boomte der Markt mit Clownfischen (vgl. Hüttmann 2003). Zander kommentiert:

Dabei haben sie ganz offensichtlich den Film nicht verstanden. Denn ‚Fische gehören nicht in einen Glaskasten‘ heißt es dort explizit. ‚Das macht depressiv.‘ Und bei *Findet Nemo* geht es um nichts anderes als darum, einen armen kleinen Clownfisch aus einem solchen Glaskasten zu retten. (Zander 2003)

Die Stadt Sydney wurde dank dem Film *Findet Nemo* ein stärkerer Tourismusmagnet. Das Great Barrier Reef, an dem der Film spielt, steht mittlerweile an dritter Stelle der meistbesuchten Attraktionen für Australienreisende – nach dem Opernhaus in Sydney und dem Uluru, einem Inselberg aus Sandstein. Außerdem machte Australiens Ferienort *Daydream Island* die Unterwasserwelt von *Findet Nemo* zum Thema (vgl. Wälterlin 2004). Der Name Nemo wird mittlerweile als Synonym für Pixar benutzt, weil es der bislang erfolgreichste Film der Firma war. So wurde im Jahr 2006 die Übernahme von Pixar durch Disney in der Süddeutschen Zeitung mit „Nemo geht nach Entenhausen“ betitelt (vgl. <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/artikel/918/68850/> Stand: 10. 04. 2008).

Auch eine Naturdokumentation benannte sich nach dem Clownfisch *Die Welt des kleinen Nemo – Wunderwelt Korallenriff* (2006). Der Titel der Sendung ist ein Indiz dafür, dass Nemo zu einem Synonym für Fische werden könnte, ähnlich wie Bambi als Synonym für Rehkitze gilt. Die Autoren übernahmen nicht nur den Namen, sondern in gewisser Weise auch die Intention des Animationsfilms: Sie stellen verschiedene Bewohner von Korallenriffen vor, kritisieren die Überfischung der Meere und plädieren für den Schutz dieses durch den Menschen bedrohten Lebensraums.

Die Organisation *People for the ethical Treatment of Animals (Peta)* versammelt unter der Überschrift *PETA empfiehlt: Findet Nemo* gleich mehrere Themenbereiche. Unter anderem verweist sie zunächst auf diverse Studien, die auf die Schmerzempfindlichkeit von Fischen und auf die Überfischung der Meere hinweisen, um sich dann gegen die Aquarienhaltung und für rein pflanzliche „Fischstäbchen“ der Firma Viana auszusprechen (vgl. <http://fischen.peta.de/nemo/index.html>; Stand: 10. 04. 2008).

Der personalisierte Fisch Nemo wird somit benutzt, um für den Schutz seiner entpersonalisierten realen Verwandten zu werben. Der Film hat somit bereits eine Wirkungsgeschichte und dreht Ursache und Wirkung um: Haben die Animatoren von Pixar sich Mühe gegeben, die Umwelt des Nemo möglichst realitätsgetreu nachzuempfinden, so versuchen heute andere Filmleute, diesen Film als Grundlage für die unterschwellige Werbung zu benutzen: Sie werben für Natur- und Tierschutz.

Die bisherige Rezeption zeigt, dass *Findet Nemo* von der Presse positiv bewertet wurde, und von Natur- und Tierrechtsorganisationen als Werbeträger eingesetzt wird: Somit wird ein Animationsfilm nachweislich zum Medium für eine Idee.

7. Fazit und Ausblick: Das utopische Potenzial des Zeichentrickfilms

*If it is the live-actions film's job to represent physical reality,
animated film is concerned with metaphysical reality –
not how things look, but what they mean.
(Batchelor/Halwas in Friedrich 2007: 11)*

Die vorliegende Untersuchung ist der Fragestellung nachgegangen, wie der Mensch die Beziehung von Mensch und Tier im Zeichentrickfilm reflektiert. Auf der Grundlage der philosophischen und filmsoziologischen Theorie wurden Zeichentrickfilme analysiert, in denen Tiere als Protagonisten auftreten. Der Schwerpunkt lag nach einem Überblick über die verschiedenen Facetten des Zeichentrickfilms bei der Darstellung von Menschen und Tieren auf der genauen Analyse eines frühen und eines modernen Filmbeispiels: *Bambi* und *Findet Nemo*. Zu diesem Zweck wurden die Filme verschiedenen Analysemethoden unterzogen: *Bambi* wurde im Vergleich zu seiner Romanvorlage untersucht, *Findet Nemo* hingegen Detailanalysen unterzogen. Die Ergebnisse der Untersuchung lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Darlegung der Diskussion um das Tier in der Geistesgeschichte hat gezeigt, dass der Mensch bisher nicht bereit ist, seine über Jahrtausende gefestigte Vormachtstellung gegenüber dem Tier aufzugeben. Respekt vor dem autonomen Selbst des Tieres zeigt der Mensch nur selten: Stattdessen lebt er in einem ambivalenten Verhältnis zum Tier, das sich in der unreflektierten Personalisierung und Objektivierung des Tieres für menschliche Zwecke ausdrückt.

Die Relevanz dieser Untersuchung wurde mit einem Blick auf den Forschungsstand untermauert: In der Soziologie wird dieses Themenfeld vernachlässigt, ebenso wie Zeichentrickfilme in der Filmanalyse nicht häufig betrachtet werden. Die Feststellung, dass der Zeichentrickfilm Normen und Werte der Gesellschaft in Bezug auf die Mensch-Tier-Beziehung spiegelt und dem Zuschauer Denkanstöße geben kann, war grundlegend für die weitere Untersuchung, in der die Forschungsgegenstände ‚Mensch-Tier-Beziehung‘ und ‚Zeichentrickfilm‘ erstmals zusammengeführt wurden.

Der Überblick über die verschiedenen Darstellungen von Tieren und Menschen im Zeichentrickfilm hat gezeigt, dass der Mensch das animierte Tier für verschiedene Zwecke einsetzt: als politische Karikatur, als unpolitische Karikatur des Menschen oder als Medium für zwischenmenschliche Moralvorstellungen. Außerdem werden sympathische Menschenfiguren in Animationsfilmen mit dem Charaktermerkmal der Tierliebe ausgestattet, was impliziert, dass tierliebes Verhalten in der heutigen Gesellschaft eine positive Eigenschaft ist. Die nähere Betrachtung der Beispiele *Die Hunde sind los* und *Happy Feet* hat verdeutlicht, dass es aber auch Filme gibt, in denen die Beziehung von Mensch und Tier sehr kritisch betrachtet wird.

Wie die Analyse gezeigt hat, verbreitet *Bambi* die Kritik an der Jagd subtil und belässt es bei der Darstellung des Missstandes: Menschen stellen eine Bedrohung für Tiere dar. Das Problem wird – wie auch in der Realität – nicht gelöst. *Bambi* hätte als ein Klassiker des frühen Zeichentrickfilms theoretisch wegweisend für den Animationsfilm sein können – war es aber nicht. Der Zeichentrickfilm *Die Hunde sind los* ist einer der wenigen Filme, die eine ähnliche Erzählhaltung einnehmen wie *Bambi*, indem sie eine in der Realität plausible Geschichte aus Sicht von Tieren darstellen und ihre Perspektive durch Anthropomorphisierung veranschaulichen.

Für eine andere Erzählhaltung steht der animierte Film *Findet Nemo*. Hier wird zunächst auch eine Geschichte erzählt, die in der realen Welt passieren könnte. Doch dann greifen die durch die Vermenschlichung intelligenten Tiere aktiv in die Situation ein und verändern ihr Schicksal, indem sie sich selbst befreien. Der Missstand wird nicht nur dargestellt, sondern gelöst. Der Fisch befreit sich aus der Hand des Menschen: von dessen Speiseplan und aus der Heimtierhaltung. Auch wenn *Findet Nemo* eine unrealistische Utopie zeigt, bleiben die expliziten Botschaften an den Zuschauer doch deutlich: Fische ziehen das Leben in Freiheit einem Leben im Aquarium oder dem Ende auf dem Teller vor. Ähnlich utopisches Potenzial hat der Film *Happy Feet* in der Analyse gezeigt. Hier wird eine theoretisch real umsetzbare Utopie erzählt: Der Mensch erkennt, dass er sein Verhalten ändern muss, stoppt die Bewirtschaftung der Meere und lässt den Pinguinen ihr autonomes Leben.

Die in *Bambi* und *Findet Nemo* verbreitete Darstellung, die gesamte Tierwelt könne sich dazu entschließen, der Nahrungskette nicht mehr zu folgen, erweist sich als irreführend und trägt nicht zu einer Sensibilisierung in Bezug auf die Mensch-Tier-

Beziehung bei. Der Film *Happy Feet* ist hingegen ein positives Beispiel dafür, dass sich der Mensch im Gegensatz zum Tier bewusst für oder gegen eine Ernährung durch Tiere entscheiden kann.

Der Zeichentrickfilm hat gerade durch seine Option, sich visionär von der Realität zu lösen, das Potenzial zur Utopie und könnte eine Möglichkeit bieten, durch die ideelle Darstellung eines friedlichen Nebeneinanders von Mensch und Tier den Menschen zu einem Umdenken zu bewegen. Die Utopiefähigkeit dieses Mediums wird durch die Animatoren Joy Batchelor und John Halwas untermauert, die eine tiefere Sinngebung des Animationsfilms als seine Leistung im Gegensatz zum Realfilm sehen. Auch Andreas Friedrich stellt fest, dass der Animationsfilm rückwirkend die Realität mit einer weiterführenden Bedeutung aufladen kann (vgl. Friedrich 2007: 11). Der Zeichentrickfilm bietet somit die Möglichkeit, kritisch auf die Beziehung von Mensch und Tier hinzuweisen und durch seine Zugänglichkeit als Medium der populären Kultur eine breite Masse zu erreichen. Denn auch wenn Filme keine starke Wirkung auf ihre Rezipienten haben müssen, so sind sie doch Meinungsmacher und können den Menschen auf Problematiken hinweisen.

Die eingehende Betrachtung der Anthropomorphisierung von Zeichentricktieren hat veranschaulicht, dass die unrealistische Darstellung von Tieren einen positiven Effekt haben kann: Die Vermenschlichung von Zeichentricktieren kann das Empathievermögen für reale Tiere verstärken, sofern sie dosiert eingesetzt wird und die Perspektive des realen Tieres wiedergibt. Zum Teil werden Elemente wie Kommunikationsfähigkeit und Emotionen als ‚Vermenschlichung‘ angesehen, obwohl sie Teil der Lebenswelt von Tieren sind – auch wenn dem Menschen dies nicht immer offensichtlich ist. Die Anthropomorphisierung kann somit ein Mittel zum Zweck der Identifikation sein: Durch die Übertragung von menschlichen Eigenschaften auf das Tier kann der Mensch für die Situation von Tieren sensibilisiert werden.

Für einen Zeichentrickfilm, der als utopischen Ansatz die Verbesserung der Beziehung von Mensch und Tier zeigen will, ist es daher von Bedeutung, die Tierwelt realistisch darzustellen und Anthropomorphisierung nur da anzubringen, wo sie dem Zweck der Sache dient – nämlich das Verständnis des Menschen für das ganz eigene Wesen der Tiere zu verstärken. Denn der Animationsfilm kann Tieren (menschliches)

Leben einhauchen, um sie dem Zuschauer näher zu bringen, ohne dafür reale Tiere als Schauspieler zu funktionalisieren.

Ein Tier als Protagonisten zu wählen und möglicherweise als einfache Folie für einen Witz zu benutzen, ohne auf seine Situation hinzuweisen, ist in Anbetracht der längst überfälligen Einräumung von Tierrechten unangebracht und nicht mehr zeitgemäß. Die Möglichkeiten des Animationsfilms beinhalten schließlich auch, Objekte wie Schwämme oder Autos zum Leben zu erwecken, wie die Zeichentrickserie *Sponge Bob* und der Animationsfilm *Cars* zeigen, mit deren Karikatur keine Respektlosigkeit einhergeht. 77 Jahre, nachdem der Soziologie Theodor Geiger dafür plädiert hat, dass das Tier als Gegenüber und Mitsubjekt anerkannt werden muss, das unter anderem eigene Wünsche, Interessen und einen eigenen Willen hat, sollte es möglich sein, die Perspektive zu wechseln um Fehler im menschlichen Verhalten nicht nur einzugestehen, sondern diese auch auszuräumen.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass der Animationsfilm alle Möglichkeiten hat, dem Menschen bei einer kritischen Reflexion seiner Beziehung zu Tieren zu helfen. Denn wie festgestellt wurde, kann der Zeichentrickfilm nicht nur die Tiere im Film, sondern auch die Zuschauer animieren, indem er durch die Beseelung ihrer Sinne ihr Gewissen anspricht. Dieses Potenzial sollte er in Zukunft nutzen.

8. Literaturverzeichnis

Abels, Heinz 2001: *Einführung in die Soziologie. Band 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft*. Wiesbaden.

Ach, Johann 1999: *Warum man Lassie nicht quälen darf. Tierversuche und moralischer Individualismus*. Erlangen.

Adams, Carol J., 2002: *Zum Verzehr bestimmt. Eine feministisch-vegetarische Theorie*. Wien.

Adams, Carol/Donovan, Josephine 2007: *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics: A Reader*. Columbia University Press. Columbia.

Ade, Albrecht (Hrsg.) 1998: *Animationsfilm aus Deutschland*. Stuttgart.

Adorno, Theodor W. 1969: *Fragment: „Menschen sehen dich an“*. In: Adorno: *Minima Moralia*. Frankfurt am Main.

Allan, Robin 1999: *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*. Bloomington.

Apin, Siegmund Jakob 1722: *Dissertatio ex iure naturae an liceat brutorum corpora mutilare et speciatim. Ob es recht sey daß man den Hunden die Ohren abschneide variis observationibus aucta et a nonnullorum obiectionibus vindicata*. Altdorf.

Arluke, Arnold/Sanders, R. Clinton 1996: *Regarding Animals*. Philadelphia.

Arnold, Frank 2003: *Findet Nemo. Der neue Animationsfilm aus dem Hause Pixar*. In: *epd Film*. Nr. 11/2003. S. 34

Autonome Tierbefreiungsaktion Hannover (Hrsg.) 1999: *Beasts of Burden: Capitalism – Animals – Communism*. Hannover.

Autonome Tierbefreiungsaktion Hannover (Hrsg.)/Dominick, Brian A. 2005: *Tierbefreiung und Soziale Revolution*. Hannover.

Autonome Tierbefreiungsaktion Hannover (Hrsg.)/Mütherich, Birgit 2005a: *Speziesismus, soziale Hierarchien und Gewalt*. Hannover.

Autonome Tierbefreiungsaktion Hannover (Hrsg.)/Mütherich, Birgit 2005b: *Die Soziale Konstruktion des Anderen – zur soziologischen Frage nach dem Tier*. Hannover.

Baacke, Dieter 1997: *Medienpädagogik*. Tübingen.

Bachmair, Ben 2005: *Mediensozialisation im Alltag*. In: Mikos, Lothar und Wegener, Claudia (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz. S. 95 – 114.

Balluch, Martin 2005: *Die Kontinuität von Bewusstsein. Das naturwissenschaftliche Argument für Tierrechte*. Wien und Mühlheim a.d. Ruhr.

Basgier, Thomas 2007a: *Pioniere des Animationsfilms*. In: Friedrich, Andreas (Hrsg.): *Filmgenres: Animationsfilm*. Stuttgart. S. 26 – 40.

Basgier, Thomas 2007b: *Internationale Kurzfilme der 1920er und 1930er Jahre*. In: Friedrich, Andreas (Hrsg.): *Filmgenres: Animationsfilm*. Stuttgart. S. 54 – 62.

Baßler, Moritz 2006: „*Ein Rudel mißlungener Rehe*“ *Bambi und das Rehmotiv in der deutschen Literatur*. In: Mattl, Siegfried/Schwarz, Werner Michael (Hrsg.): *Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant*. Wien. S. 121 – 137.

Beck, Ulrich 2007: *Risikogesellschaft auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main.

Becker, Rudolph Zacharias 1971: *Mildheimisches Liederbuch (1815)*. Stuttgart.

Becker, Siegfried/Bimmer, Andreas C. (Hrsg.) 1991: *Mensch und Tier. Kulturwissenschaftliche Aspekte einer Sozialbeziehung. Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung*. Band 27. Marburg.

Beckerman, Howard 2003: *Animation: The Whole Story*. New York.

Beicken, Peter 2005: *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart.

Bentham, Jeremy 1970: *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. London.

Berardinelli, James 2006: *Happy Feet*. Online im Internet: http://www.reelviews.net/movies/h/happy_feet.html; Stand: 04.04.2008

Berger, Arthur Asa 1980: *Film in Society*. New Jersey.

Bienk, Alice 2006: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg.

Bierwirth, Maik 2005: *Gefüge des Werdens. Ein Rhizom mit Gilles Deleuze und Félix Guattari und Frank Kafka und Felix Salten*. Münster. (Unveröffentlicht).

Birke, Lynda 1994: *Feminism, Animals and Science – The Naming of the Shrew*. Buckingham.

Birnbacher, Dieter (Hrsg.) 2001: *Ökologie und Ethik*. Stuttgart. S. 140 – 179.

Blair, Preston 1994: *Cartoon Animation*. Laguna Hills.

Blühm, Andreas/Lippnicott, Louise 2007: *Tierschau: Wie unser Bild vom Tier entstand*. Köln.

Bonfadelli, Heinz 1981: *Die Sozialisationsperspektive in der Massenkommunikationsforschung. Neue Ansätze, Methoden und Resultate zur Stellung der Massenmedien im Leben der Kinder und Jugendlichen*. Berlin.

Bonfadelli, Heinz 2004: *Medienwirkungsforschung II. Anwendungen in Politik, Wirtschaft und Kultur*. Konstanz.

Bonnet, Charles 1783: *Oeuvres d'histoire naturelle et de philosophie. Band 7*. Neuchâtel.

Brehm, A.E. 1985: *Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs*. Bd. 2. Nachdruck der Originalausgabe von 1865. Stuttgart.

Breyvogel, Wilfried 2005: *Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos*. Wiesbaden.

Brockhaus, Wilhelm (Hrsg.) 1975: *Das Recht der Tiere in der Zivilisation. Einführung in Naturwissenschaft, Philosophie und Einzelfragen des Vegetarismus*. München.

Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hrsg.) 1999: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg.

Brown, Raymond J. 1942: *Outdoor Life Condemns Walt Disney's Film „Bambi“ as Insult to American Sportsmen*. In: *Outdoor Life* No. 90. New York. S. 17, 66.

Bruckmaier, Karl 2005: *Ich steh' hier live am Sterbebett. Disney für die Kleinen, Echtfleisch für die Großen: Die neue Sehnsucht der Medien nach dem Tod wird uns noch richtig zu schaffen machen.* In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 115 vom 21./22. Mai 2005.

Busche, Andreas 2003: *Fischmanieren.* In: *Die Zeit* vom 20. 11. 2003 Online abrufbar: http://www.zeit.de/2003/48/Findet_Nemo?page=1; Stand: 11.04.2008.

Butler, Rex 2007: *Allegories of Animation: Schindler's List, E.T and The Lion King.* In: Cholodenko, Alan 2007: *The Illusion of Life 2. More Essays on Animation.* Sydney. S. 314 – 337.

Canemaker, John 2005: *Winsor McCay: His Life and Art.* New York.

Cartmill, Matt 1993: *Das Bambi-Syndrom. Jagdleidenschaft und Misanthropie in der Kulturgeschichte.* München.

Cavalieri, Paola/Singer, Peter 1993: *The Great Ape Project. Equality Beyond Humanity.* London.

Cavalieri, Paola 2002: *Die Frage nach den Tieren. Für eine erweiterte Theorie der Menschenrechte.* Erlangen.

Cenami Spada, Emanuela 1996: *Amorphism, Mechanomorphism and Anthropomorphism.* In: Mitchell, Robert W./Thompson, Nicholas S./Miles, H. Lyn (Hrsg.): *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals.* Albany. S.37-49.

Chevalier, Denys; Moulin, Jean-Pierre 1963: *Eintritt frei: Zeichentrickfilm.* Lausanne.

Cholodenko, Alan 1993: *The Illusion of Life. Essays on Animation.* Sydney.

- Cholodenko, Alan 2007: *The Illusion of Life 2 : More Essays on Animation*. Sydney.
- Cicero, Marcus Tullius 1996: *Vom Wesen der Götter*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Olof Gigon und Laila Straume-Zimmermann. Zürich, Düsseldorf.
- Claessens, Dieter 1972: *Familie und Wertsystem. Eine Studie zur „zweiten, soziokulturellen Geburt“ des Menschen und der Belastbarkeit der "Kernfamilie"*. Berlin.
- Cotterell, Arthur 2002: *Die Enzyklopädie der Mythologie. Klassisch. Keltisch. Nordisch*. Reichelsheim.
- Crafton, Donald 1982: *Before Mickey: The Animated Film 1898 – 1928*. Cambridge.
- Crogan, Patrick 2007: *Logistical Space: Flight Simulation and Virtual Reality*. In: Cholodenko, Alan 2007: *The Illusion of Life 2. More Essays on Animation*. Sydney. S. 368 – 401.
- Dadek, Walter 1960: *Der gegenwärtige Stand der Filmsoziologie*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. 12. Jahrgang. S. 516 – 533.
- Dauk, Elke 2006: *Tierische Kultur. Von Kuschtieren, Esssitten und dem Tier in uns*. In: *Deutsches Tierärzteblatt, Nr. 10/2006*. S. 1214 – 1221.
- Dean, Richard 1768: *An Essay on the Future Life of Brute Creatures. Band 2*. London.
- Dekkers, Midas 1994: *Geliebtes Tier. Die Geschichte einer innigen Beziehung*. München, Wien.
- Denslow, Philip Kelly 1997: *“What is Animation and Who Needs to Know?” An Essay on Definitions*. In: Pilling, Jayne (Hrsg.): *A Reader in Animation Studies*. London. S. 1-5.

De Sales, Desile/Izouard, Jean-Baptiste Claude 1787: *Die Philosophie der Natur oder Versuch einer aus der Philosophie hergeleiteten, und auf die Natur gegründeten Sittenlehre für das Menschengeschlecht*. Band 1. Berlin.

Descartes, René 1960: *Discours de la Méthode. Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Methode*. Übersetzt und herausgegeben von Lüder Gäbe. Würzburg.

De Liagre Böhl, Marius Theodor 1957: *Babylonien*. In: Galling, Kurt (Hrsg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Dritte Auflage. Band I. Tübingen. Spalten 812 – 822.

De Waal, Franz 2001: *Der Affe und der Sushimeister. Das kulturelle Leben der Tiere*. Wien.

Dickel, Manfred 2007: „*Ein Dilettant des Lebens will ich nicht sein.*“ *Felix Salten zwischen Zionismus und Jungwiener Moderne*. Heidelberg.

Dietler, Wilhelm 1787: *Gerechtigkeit gegen Thiere. Appell von 1787*. Bad Nauheim.

Dietrich, Daniela [Red.] 2005: *Stop Motion – Die fantastische Welt des Puppentrickfilms*. Frankfurt am Main.

Dinzelbacher, Peter (Hrsg.) 2000: *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*. Stuttgart.

Disney, Walt 1963: *Deeds Rather than Words*. Online abrufbar: <http://www.startedyamouse.com/archives/WaltPrayer.shtml>; Stand: 06.03. 2008

Disney, Walt 1993: *Bambi*. München.

Dierauer, Urs 1998: *Das Verhältnis von Mensch und Tier im griechisch-römischen Denken*. In: Münch, Paul/Walz, Rainer (Hrsg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn. S. 37 – 86.

Drewermann, Eugen 1981: *Der tödliche Fortschritt. Von der Zerstörung der Erde und des Menschen im Erbe des Christentums*. Regensburg.

Drewermann, Eugen 1992: *Das Leid der Kreatur Gottes*. In: Rosen, Steven (Hrsg.): *Die Erde bewirbt euch festlich. Vegetarismus und die Religionen der Welt*. Satteldorf. S. 133 – 144.

Drewermann, Eugen 1994: *Was ich denke*. Herausgegeben von Horst Herrmann. Reihe: Querdenker. München.

Doderer, Klaus (Hrsg.) 1982: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Ergänzungs- und Registerband*. Weinheim, Basel.

Duve, Karen/Völker, Thies 1997: *Lexikon berühmter Tiere*. Frankfurt am Main.

Düwel, Klaus 2003: *Tierepik*. In: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III*. S. 639ff.

Ebert, Roger 1988: *Bambi*. In: *Durham (N. C.) Morning Herald*. 15. Juli 1988. S. 4.

Eco, Umberto 1985: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München, Wien.

Ehneß, Jürgen 2002: *Felix Saltens erzählerisches Werk. Beschreibung und Deutung*. Frankfurt am Main.

Eiser, Michael. D. 1999: *Disney ist jeden Tag ein Abenteuer*. New York.

Elias, Norbert 1998: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 1. Frankfurt am Main.

Engelen, Eva-Maria 2005: *Descartes*. Leipzig.

Engels, Friedrich 1961: *Dialektik der Natur*. Berlin.

Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.) 1996: *Evangelisches Gesangbuch*. Gütersloh.

Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.) 1985: *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Stuttgart.

Faulstich, Werner 2005: *Filmgeschichte*. Paderborn.

Feinberg, Joel 2001: *Die Rechte der Tiere und zukünftiger Generationen*. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): *Ökologie und Ethik*. Stuttgart. S. 140 – 179.

Feuerbach, Ludwig 1990: *Die Grundsätze der Philosophie der Zukunft. Gesammelte Werke. Kleinere Schriften*. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Werner Schuffenhauer. Band 9. Berlin.

Filter, Cornelia 2006: *Nicht die Krone der Schöpfung!* In: Emma Nr. 1, 2006, S. 58 – 61.

Finch, Christopher/Disney, Walt 1984: *Walt Disney: sein Leben - seine Kunst*. Stuttgart.

Fontane, Theodor 1987: *Effi Briest*. Hamburg.

Friedrich, Andreas/Henz, Dominique 2007: *Schneewittchen und die sieben Zwerge*. In: Friedrich, Andreas (Hrsg.): *Filmgenres: Animationsfilm*. Stuttgart. S. 63 – 67.

- Friedrich, Andreas (Hrsg.) 2007: *Filmgenres: Animationsfilm*. Stuttgart.
- Fritz, Karsten/Sting, Stephan/Vollbrecht, Ralf (Hrsg.) 2003: *Mediensozialisation: Pädagogische Perspektiven des Aufwachsens in Medienwelten*. Opladen.
- Furniss, Maureen 1999: *Art in Motion. Animation Aesthetics*. Sydney.
- Galling, Kurt (Hrsg.) 1957-65: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaften*. Dritte Auflage. Tübingen.
- Gehr, Herbert (Hrsg.) 1997a: *Bugs Bunny & Co.: Die Stars der Warner Bros. Cartoons*. Frankfurt.
- Gehr, Herbert 1997b: *Vom Comic Strip zum Film-Cartoon*. In: Gehr, Herbert (Hrsg.) 1997: *Bugs Bunny & Co.: Die Stars der Warner Bros. Cartoons*. Frankfurt. S. 4-6.
- Geiger, Theodor 1931: *Das Tier als geselliges Subjekt*. In: *Forschungen zur Völkerpsychologie und Soziologie*. Bd. 10, Jg. 1931. S. 283- 307.
- Giesen, Rolf 2003: *Lexikon des Trick- und Animationsfilms. Von Aladdin, Akira und Sindbad bis zu Shrek, Spider-Man und South Park. Filme und Figuren, Serien und Künstler, Studios und Technik – Die große Welt der animierten Filme*. Berlin.
- Godlovitch, Stan (Hrsg.) 1972: *Animals, Men and Morals*. New York.
- Göttler, Fritz 2003: *Frische Fische pixelt Pixar*. Online abrufbar: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/857/21836/>; Stand: 23. 05. 2007
- Goldman, William 1986: *Das Hollywood-Geschäft*. Bergisch Gladbach.
- Gompertz, Lewis 1852: *Fragments in Defence of Animals, and Essays on Morals, Soul, and Future State*. London.

Gräfrath, Bernd 1998: *Zwischen Sachen und Personen. Über die Entdeckung des Tieres in der Moralphilosophie der Gegenwart*. In: Münch, Paul/Walz, Rainer (Hrsg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn. S. 383 – 405.

Greiffenhagen, Sylvia 1991: *Tiere als Therapie. Neue Wege in Erziehung und Heilung*. München.

Greulen, Dieter 2005: *Subjektorientierte Sozialisationstheorie. Sozialisation als Epigenese des Subjekts in Interaktion mit der gesellschaftlichen Umwelt*. Weinheim.

Grieser, Dietmar 1993: *Im Tiergarten der Weltliteratur. Auf den Spuren von Kater Murr, Biene Maja, Bambi, Möwe Jonathan und den anderen*. München.

Grimm, Jacob und Wilhelm 1971: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Deutsches Wörterbuch in 32 Teilbänden (1854-1960)*. Leipzig.

Groeben, Norbert/Hurrelmann, Bettina (Hrsg.) 2004: *Lesesozialisation in der Mediengesellschaft. Ein Forschungsüberblick*. Weinheim.

Grube, Angela 2006: *Vegane Lebensstile. Diskutiert im Rahmen einer qualitativen/quantitativen Studie*. Stuttgart.

Grubmüller, Klaus 1997: *Fabel*. In: Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I*. Berlin, New York. S. 555ff.

Grundmann, Matthias 2006: *Sozialisation. Skizze einer allgemeinen Theorie*. Konstanz.

Hall, Stuart 1999: *Kodieren/Dekodieren*. In: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hrsg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg. S. 92 – 110.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 1809: *Rede zum Jahresabschluss am 29. September 1809*. In: *Projekt Gutenberg*. Online abrufbar: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3267&kapitel=1#gb_found. Stand: 17.03.2008

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 1980: *Phänemologie des Geistes*. In: *Gesammelte Werke. Band 9*. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Hamburg.

Herman, Jost 1981: *Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens*. Königstein.

Hildebrand, Jens 2006: *Film: Ratgeber für Lehrer*. Köln.

Hildrop, John 1754: *Free Thoughts upon the Brute-Creation*. In: *The Miscellaneous Works*. Band 1. London. S. 159 – 294.

Hillmann, Karl-Heinz 2007: *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart.

Hinde, Robert A. 1982: *Animal Behaviour: A Synthesis of Ethology and Comparative Psychology*. New York.

Hoffmann, E.T.A. 2003: *Lebensansichten des Katers Murr*. Stuttgart.

Hoffmann, Hilmar 1984: *Der internationale Zeichentrickfilm. Entwicklungen und Tendenzen*. In: Horstmann, Johannes (Hrsg.): *Der lange Zeichentrickfilm heute: Materialien zur gemeinsam mit der Katholischen Akademie Schwerte durchgeführten Ostertagung 1984*. Aachen. S. 15 – 28.

Hoffmann, Dagmar 2004: *Zum produktiven Umgang von Kindern und Jugendlichen*

mit medialen Identifikationsangeboten. In: *merz Wissenschaft, Zeitschrift für Medienpädagogik*, 48. Jg. S. 3324 – 3334.

Hoffmann, Dagmar/Mikos, Lothar (Hrsg.) 2007: *Mediensozialisationstheorien. Neue Modelle und Ansätze in der Diskussion*. Wiesbaden.

Hoffmann, Dagmar 2007: *Plädoyer für eine integrative Mediensozialisationstheorie*. In: Hoffmann, Dagmar/Mikos, Lothar (Hrsg.). Hoffmann, Dagmar/Mikos, Lothar (Hrsg.) *Mediensozialisationstheorien. Neue Modelle und Ansätze in der Diskussion*. Wiesbaden. S. 11- 26.

Horkheimer, Max (Pseudonym Heinrich Regius) 1934: *Dämmerung. Notizen in Deutschland*. Zürich.

Horkheimer, Max 1959: *Erinnerung*. In: *Das Recht der Tiere*. Heft 1, 2. München.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. 1986: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main.

Horstmann, Johannes (Hrsg.) 1984: *Der lange Zeichentrickfilm heute: Materialien zur gemeinsam mit der Katholischen Akademie Schwerte durchgeführten Ostagung 1984*. Aachen.

Hume, David 1964: *The Philosophical Works. Band 4*. Herausgegeben von Thomas Hill Green und Thomas Hodge Grose. London, Aalen.

Hüttmann, Oliver 2003: *Findet Nemo. Im Rausch der Tiefe*. Online abrufbar: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,274977,00.html>; Stand: 26.06.2007.

Illies, Joachim 1977: *Anthropologie des Tieres*. München.

Jäckel, Michael 2008: *Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung*. Wiesbaden.

Jarvie, I.C. 1971: *Film und die Kommunikation von Werten*. In: Prokop, Dieter (Hrsg.) 1971a: *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. Passau. S. 209 – 227.

Jeggle, Utz (Hrsg.) 1986: *Volkskultur in der Moderne*. Reinbek.

Johnston, Ollie/Thomas, Frank 1990: *Walt Disney's Bambi. The Story and the Film*. New York.

Kael, Pauline 1970: *Going Steady*. Boston.

Kael, Pauline 1982: *Bambi*. In: *New Yorker*, 19. Juli 1982. S. 16.

Kaplan, Astrid 2003: *Zum psychologischen Zusammenhang zwischen der Gewalt gegenüber Tieren und der Gewalt gegenüber Menschen*. Klagenfurt. (Unveröffentlicht).

Kaplan, Astrid 2006: *Die Mensch-Tier-Beziehung. Eine irrationale Angelegenheit*. Saarbrücken.

Kaplan, Helmut 2000: *Tierrechte. Die Philosophie einer Befreiungsbewegung*. Göttingen.

Kant, Immanuel 1982: *Die Metaphysik der Sitten*. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main.

Keppler, Angela 1994: *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt am Main.

Keppler, Angela 1996: *Interaktion ohne reales Gegenüber. Zur Wahrnehmung medialer Akteure im Fernsehen*. In: Vorderer, Peter (Hrsg.): *Fernsehen als „Beziehungskiste“: Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Opladen. S. 11-24.

Kluge, Friedrich 2002: *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*. München.

König, Otto 1969: *Über tierisches und menschliches Verhalten*. München.

Körner, Jürgen 1996: *Bruder Hund und Schwester Katze. Tierliebe – Die Sehnsucht des Menschen nach dem verlorenen Paradies*. Köln.

Koll, Horst Peter/Messias, Hans (Hrsg.) 2007: *Lexikon des Internationalen Films – Filmjahr 2006*. Marburg.

Kortmann, Christian 2008: *Van Gogh mit Riesenohren*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 10.04.2008. Online abrufbar: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/484/167998/>
Stand: 10. 04. 2008

Kottlorz, Peter 1993: *Fernsehmoral. Ethische Strukturen fiktionaler Fernsehunterhaltung*. Berlin.

Kracauer, Siegfried 1971: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. In: Prokop, Dieter (Hrsg.) 1971a: *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. Passau. S. 158 – 194.

Krämer, Walter/Schmidt, Michael 1997: *Das Buch der Listen. Die bekanntesten Weltuntergänge, die beliebtesten Maggisuppen, die dümmsten Kriminellen, die unbeliebtesten Lottozahlen sowie 581 weitere Rekorde und Wissenslückenfüller aus Wirtschaft, Politik, Gesellschaft, Sport*. Frankfurt am Main.

Lehmann, Widar 1978: *Motivgleiche Tierromane. Eine literaturdidaktische Untersuchung*. Gerbrunn.

Leibfried, Erwin 1982: *Fabel*. Stuttgart.

Lesch, Walter/Martig, Charles/Valentin Joachim (Hrsg.) 2005: *Filmkunst und Gesellschaftskritik. Sozialethische Erkundungen*. Marburg.

Leyda, Jay (Hrsg.) 1988: *Eisenstein on Disney*. London.

Levy, David M. 1943: *Maternal Overprotection*. New York.

Löfgren, Orvar 1986: *Natur, Tiere und Moral. Zur Entwicklung der bürgerlichen Naturauffassung*. In: Jeggle, Utz (Hrsg.): *Volkskultur in der Moderne*. Reinbek. S. 122 – 144.

Luhmann, Niklas 1973: *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*. Stuttgart.

Lutts, Ralph H. 1992: *The Trouble with Bambi: Walt Disney's Bambi and the American Vision of Nature*. In: *Forest and Conservation History*. Nr. 36, Oktober 1992. S. 160-171.

Macy, A. I. 1938: *The Walt Disney Company*. In: *New York Times*. 10. Oktober 1938. Teil X10. S. 9.

Maehle, Andreas-Holger 1992: *Kritik und Verteidigung des Tierversuchs: die Anfänge der Diskussion im 17. und 18. Jahrhundert*. Stuttgart.

Maltin, Leonard 1980: *Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm. Der berühmteste Film der Welt und seine Geschichte*. New York.

Maltin, Leonard 2000: *The Disney Films*. New York.

Marx, Karl 1968: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. In: *Marx-Engels-Werke* (MEW), Ergänzungsband erster Teil. Berlin.

Marx, Karl 1970: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Band 1. In: MEW Band 23. Berlin.

Marx, Karl 1988: *Die deutsche Ideologie*. In: Marx, Karl: *Frühschriften*. Herausgegeben von Iring Fetscher. Gütersloh, Wien. S. 305 – 428.

Mathez, Judith 2006: *Bambi auf dem Eis. Die Disney-Verfilmung*. In: Seibert, Ernst Blumesberger, Susanne (Hrsg.): *Felix Salten – der unbekannte Bekannte*. Wien. S. 109 - 118

Mattl, Siegfried/Schwarz, Werner Michael (Hrsg.) 2006a: *Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant*. Wien.

Mattl, Siegfried/Schwarz, Werner Michael 2006b (Hrsg.): *Felix Salten. Annäherung an eine Biographie*. In: Mattl, Siegfried/Schwarz, Werner Michael (Hrsg.) 2006: *Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant*. Wien. S. 17 – 79.

Maurer, Andreas 2003: *Petri Heil, Walt!* In: Neue Züricher Zeitung, 21. November 2003. Online abrufbar: <http://www.nzz.ch/2003/11/21/fi/article97QE5.html> Stand: 11.04.2008.

McCay, Winsor 1983a: *Little Nemo (1)*. Lizenzausgabe. Berlin, Darmstadt, Wien.

McCay, Winsor 1983b: *Little Nemo (2)*. Lizenzausgabe. Berlin, Darmstadt, Wien.

Mead, George Herbert 1980: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt am Main.

Meier, Georg Friedrich 1749: *Versuch eines neuen Lehrgebäudes von den Seelen der Thiere*. Halle.

Meslier, Jean 1972: *Oeuvres complètes. Préface et notes par Jean Deprun, Roland Desné, Albert Soboul*. Band 3.

Meyer, Heinz 1975: *Der Mensch und das Tier. Anthropologische und kultursoziologische Aspekte*. München.

Meyers Enzyklopädisches Lexikon 1974. Band 10. Mannheim.

Miersch, Michael 2004: *Das stalinistische Bambi*. In: *Die Welt*, 14. 10. 2004.

Mikos, Lothar 2003: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz.

Mikos, Lothar/Wegener, Claudia (Hrsg.) 2005: *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz.

Mikos, Lothar 2007: *Mediensozialisation als Irrweg. Zur Integration medialer und sozialer Kommunikation aus der Sozialisationsperspektive*. In: Hoffmann, Dagmar/Mikos, Lothar (Hrsg.) 2007: *Mediensozialisationstheorien. Neue Modelle und Ansätze in der Diskussion*. Wiesbaden. S. 27-46.

Mill, John Stuart 2006: *Utilitarismus*. Herausgegeben von Dieter Birnbacher. Stuttgart.

Mitchell, Robert W./Thompson, Nicholas S./Miles, H. Lyn (Hrsg.) 1996: *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals*. Albany.

Mitterer, Felix 2003: *Superhenne Hanna*. Wien.

Mohrmann, Ruth-E. 1991: „Blutig ist wohl dein amt, o Schlachter...“ Zur Errichtung öffentlicher Schlachthäuser im 19. Jahrhundert. In Becker, Siegfried/Bimmer, Andreas C. (Hrsg.): *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung*. N.F. 27. S. 101 – 118.

Montaigne, Michael de 1915: *Wider den menschlichen Dünkel gegenüber Tieren*. In: Flake, Otto./Weigand, W. (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. München, Berlin. S. 212 – 225.

Montaigne, Michael de 1948: *Die Essais und das Reisetagebuch*. In den Hauptteilen herausgegeben und übersetzt von Paul Sakmann. Stuttgart.

More, Henry 1966: *Opera Omnia (London 1679)*. Hildesheim.

Morenz, Siegfried 1962: *Tierkult*. In: Galling, Kurt (Hrsg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Dritte Auflage. Band VI. Tübingen. Spalten 896 – 899.

Müller, Jan-Dirk (Hrsg.) 2003: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III*. Berlin, New York.

Münch, Paul/Walz, Rainer (Hrsg.) 1998: *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn.

Münch, Paul 1998a: *Tiere und Menschen. Ein Thema der historischen Grundlagenforschung*. In: Münch, Paul/Walz, Rainer (Hrsg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn. S. 9-34.

Münch, Paul 1998b: *Die Differenz zwischen Mensch und Tier. Ein Grundlagenproblem frühneuzeitlicher Anthropologie und Zoologie*. In: Münch, Paul/Walz, Rainer (Hrsg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn. S. 323-347.

Mütherich, Birgit 2000: *Die Problematik der Mensch-Tier-Beziehung in der Soziologie: Weber, Marx und die Frankfurter Schule*. Dortmunder Beiträge zur Sozial- und Gesellschaftspolitik, Band 28. Münster.

Nelson, Leonard 1916: *Kritik der praktischen Vernunft*. Göttingen.

Nelson, Leonard 1970: *Pflichten gegen Tiere*. In: Nelson, Leonard: *System der philosophischen Ethik und Pädagogik. Gesammelte Schriften in neun Bänden. Band V*. Hamburg. S. 162 – 172.

Nicodemus, Katja 2005: *Die Fabrik am Ende der Träume*. Online abrufbar: www.zeus.zeit.de/text/2005/01/kino. Stand: 17. 08. 2007.

Nünning, Ansgar 2004: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart.

Orwell, George 1984: *Farm der Tiere*. Gütersloh.

Otto, Eberhard 1966: *Ägypten. Der Weg des Pharaonenreiches*. Stuttgart.

Paik, Karen 2007: *To Infinity and Beyond! The Story of Pixar Animation Studios*. San Francisco.

Parsons, Talcott 1951: *The Social System*. New York.

Patten, Fred 2007: *Simba versus Kimba: The Pride of Lions*. In: Cholodenko, Alan 2007: *The Illusion of Life 2. More Essays on Animation*. Sydney. S. 275 – 313.

Peary, Gerald/Peary, Danny (Hrsg.) 1980: *The American Animated Cartoon: A Critical Anthology*. New York.

Peattie, Donald Culross 1942: *The Nature of Things*. In: *Audubon Magazine*. No. 44. S. 266 – 271.

Peterson, Christoph 2006: *Happy Feet-Kritik auf Filmstarts.de*. Online abrufbar: <http://www.filmstarts.de/produkt/41164,Happy%20Feet.html>; Stand: 27. 03.2008.

Poe, Edgar Allan 2006: *Poe. Illustrated Tales of Mystery and Imagination*. Berlin.

Pilling, Jayne (Hrsg.) 1997: *A Reader in Animation Studies*. London.

Platthaus, Andreas 2001: *Von Mann & Maus. Die Welt des Walt Disney*. Berlin.

Platthaus, Andreas 2007a: *Die Abenteuer des Prinzen Achmet*. In: Friedrich, Andreas (Hrsg.): *Filmgenres: Animationsfilm*. Stuttgart. S. 41- 46.

Platthaus, Andreas 2007b: *Toy Story*. In: Friedrich, Andreas (Hrsg.): *Filmgenres. Animationsfilm*. Stuttgart. S. 256 - 259.

Ploetz, Carl 1998: *Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge*. 32., neubearbeitete Auflage. Frechen.

Pluhar, Evelyn 1995: *Beyond Prejudice. The Moral Significance of Human and non-human Animals*. Durham.

Primatt, Humphrey 1992: *The Duty of Mercy and the Sin of Cruelty to Brute*. Fontwell, Sussex.

Prokop, Dieter (Hrsg.) 1971a: *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. Passau.

Prokop, Dieter 1971b: *Filmwirtschaft, Filmsoziologie und Filmentwicklung*. In: Prokop, Dieter (Hrsg.) 1971a: *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. Passau. S. 227 – 258.

Pufendorf, Samuel von 1711: *Acht Bücher vom Natur- und Völcker-Rechte*. Frankfurt am Main.

Rabinovici, Doron 2006: *Bambis jüdischer Vater. Eine Hommage an Felix Salten*. In: Matzl, Siegfried/Schwarz, Werner Michael (Hrsg.): *Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant*. Wien. S. 13 – 17.

Rawls, John 1979: *Eine Theorie der Gerechtigkeit*. Frankfurt am Main.

Regan, Tom 1991: *Animal Rights*. In: *Raleigh (N.C.) News and Observer*. 24. September 1986. S. 5c.

Reichertz, Jo 2004: *Sakralisierung der Medien oder: Können Medien Werte vermitteln?* In: *tv diskurs*. Heft-Nr. 29, Ausgabe 3/2004. S. 65 – 60.

Reichertz, Jo 2007: *Nach den Kirchen jetzt das Fernsehen? Kann das Fernsehen Werte vermitteln?* In: Hoffmann, Dagmar/Mikos, Lothar (Hrsg.) 2007: *Mediensozialisationstheorien. Neue Modelle und Ansätze in der Diskussion*. Wiesbaden. S. 147 – 166.

Reiger, George 1980: *The Truth about Bambi*. In: *Field an Stream*, März 1980. S. 12 – 17.

Reitberger, Reinhold 1979: *Walt Disney in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Reinhold Reitberger*. Reinbeck.

Rheinze, Hanna 1994: *Eine tierische Liebe. Zur Psychologie der Beziehung zwischen Mensch und Tier*. München.

Riedmüller, Kurt 1949: *Felix Salten als Mensch, Dichter und Kritiker*. Wien.

Rifkin, Jeremy 2005: *Gefährliche Kreuzung von Mensch und Tier*. In: *Süddeutsche Zeitung*. 13. 04. 2005.

Ryder, Richard 1972: *Experiments on Animals*. In: Godlovitch, Stan (Hrsg.): *Animals, Men and Morals*. New York. S. 81ff.

Sagendorf, Bud 1979: *Popeye, die ersten 50 Jahre*. New York.

Sailer, Christian 2006: *Das neue Staatsziel und die alte Jagd*. In: *Natur und Recht*. Heft 5. S. 271-275.

Salt, Henry 1892: *Animal's Rights, considered in relation to Social Progress*. San Francisco.

Salten, Felix 1930: *Gute Gesellschaft. Erlebnisse mit Tieren*. Berlin, Wien, Leipzig.

Salten, Felix 1931: *Fünf Minuten Amerika*. Berlin.

Salten 1935: *Kleine Brüder. Tiergeschichten*. Wien.

Salten, Felix 1940: *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*. Gütersloh.

Salten, Felix 1944: *Freunde aus aller Welt*. Wien.

Schmitz-Berning, Carola 1998: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin, New York.

Schmökel, Hartmut 1962: *Das Land Sumer*. Stuttgart.

Schneider, Martin 1993: *Das mechanistische Denken in der Kontroverse. Descartes' Beitrag zum Geist-Maschine-Problem*. Stuttgart.

Schneider, Martin 2004: *Das Weltbild des 17. Jahrhunderts. Philosophisches Denken zwischen Reformation und Aufklärung*. Darmstadt.

Schopenhauer, Arthur 1977: *Über die Grundlage der Moral. Kleine Schriften II*. Zürich.

Schopenhauer, Arthur 1979: *Preisschrift über das Fundament der Moral*. Herausgegeben von Hans Ebeling. Hamburg.

Schorb, Bernd 2003: *Politische Sozialisation durch Medien*. In: Fritz, Karsten/Sting, Stephan/Vollbrecht, Ralf (Hrsg.): *Mediensozialisation: Pädagogische Perspektiven des Aufwachsens in Medienwelten*. Opladen. S. 75 – 92.

Schorb, Bernd/Theunert, Helga 1996: *Begleiter der Kindheit. Zeichentrick und seine Rezeption durch Kinder*. München.

Schütz, Alfred 1971: *Symbol, Wirklichkeit und Gesellschaft*. In: Schütz, Alfred: *Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Gesammelte Aufsätze Band 1*, Den Haag. S. 237 – 414.

Schwarz, Thomas 2005: *Veganismus und das Recht der Tiere. Historische und theoretische Grundlagen sowie ausgewählte Fallstudien mit Tierrechtlern bzw. Veganern aus musikorientierten Jugendszenen*. In: Breyvogel, Wilfried: *Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos*. Wiesbaden. S. 69 – 164.

Seibert, Ernst/Blumesberger, Susanne (Hrsg.): *Felix Salten – der unbekannte Bekannte*. Wien.

Senz, Wolfgang 2004: *Der inhärente moralische Wert nichtmenschlicher Lebewesen. Grundlagen einer Tierethik und Ökologischen Ethik*. Frankfurt am Main.

Serpell, James 1990: *Das Tier und wir. Eine Beziehungsstudie*. Zürich.

Siebert, Jan 2005: *Flexible Figuren. Medienreflexive Komik im Zeichentrickfilm*. Bielefeld.

Singer, Peter 1982: *Befreiung der Tiere. Eine neue Ethik, zur Behandlung der Tiere*. München.

Singer, Peter 1994: *Praktische Ethik*. Stuttgart.

Simmel, Georg 1908: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig.

Simmel, Georg 1923: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Potsdam.

Smith, Christine 1998: *Watership Down To Be Made Into 6M Pounds TV Series*. In: *The Mirror*. 9. Oktober 1998.

Smith, Lauritz 1793: *Versuch eines vollständigen Lehrgebäudes der Natur und Bestimmung der Thiere und der Pflichten des Menschen gegen die Thiere*. Kopenhagen.

Snider, Mike 2005: *DVD Continues Spinning Success*. In: *USA TODAY*, 1. Mai 2005.

Solomon, Charles 1987: *The Art of the Animated Image: an anthology*. Los Angeles.

Solomon, Charles 1989: *Enchanted Drawings: the History of Animation*. New York.

Spencer, Herbert (1966): *The Principles of Sociology, Vol II*. Osnabrück.

Spinoza, Baruch de 1976: *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt*. Hamburg.

- Staguhn, Gerhard 1996: *Tierliebe. Eine einseitige Beziehung*. München/Wien.
- Stolzenberg, Günther 1994: *Verrat der Kirche an Menschen und Tieren. Die Missachtung des 5. Gebotes im denaturierten Christentum*. Freiburg.
- Teutsch, Gotthard Martin 1975: *Soziologie und Ethik der Lebewesen. Eine Materialsammlung*. Europäische Hochschulschriften. Reihe 22. Band 14. Frankfurt am Main.
- Thomas, Frank/Johnston, Ollie 1995: *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York.
- Träger, Claus (Hrsg.) 1986: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig.
- Tucholsky, Kurt unter dem Pseudonym Peter Panter 1925: *Dr. Dolittle und seine Tiere*. In: *Vossische Zeitung* vom 10. 12. 1925. Online abrufbar: <http://www.text-log.de/tucholsky-dr-dolittle-tiere.html>; Stand: 21. 04. 2008
- Vahabzadeh, Susan 2006: *Ei auf Eis*. (Filmkritik Happy Feet). In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.11.2006. Online abrufbar: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/208/93115/>; Stand: 28.03. 2008
- VanDeVeer, Donald 1979: *Of Beasts, Persons, and the Original Position*. In: *The Monist*. Nr. 62. S. 368-377.
- Vaz, Mark Cotta/Lasseter, John (Hrsg.) 2003: *The Art of Finding Nemo*. San Francisco.
- Vossen, Ursula 2007: *Findet Nemo*. In: Friedrich, Andreas (Hrsg.): *Filmgenres: Animationsfilm*. Stuttgart. S. 306- 311.
- Wälterlin, Urs 2004: *Ein Fisch belebt die Tourismusindustrie*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 07.02.2004. Online abrufbar: <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/artikel/>

[293/26267/Stand: 08.04.2008](#)

Wahrig, Gerhard (Hrsg.) 1970: *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh

Walden, Sina 2001: *Zirkus – der falsche Zauber. Akut 17 – Broschüre der Menschen für Tierrechte*. Aachen. Online abrufbar: <http://www.tierrechte.de/p1000110015-x1117x5.html>; Stand: 03.04.2008.

Walden, Sina 2007: *Privilegien für Menschenaffen?* In: *Tierbefreiung. Das aktuelle Tierrechtsmagazin*. Heft-Nr. 56. September 2007. S. 6-9.

Wandter, Reiner: *Nur nicht zu natürlich*. Kommentar zum Abschuss des Bären Bruno. Erschienen am 27. Juni 2006 in der FAZ. Online abrufbar: <http://www.faz.net/s/RubFD9B0717842F4687893B0B9BAA8FFDDD/Doc~ED23-234AB435B4559AA65C4E137EFD03E~ATpl~Ecommon~Scontent.html>; Stand 04.07.2006)

Warren, Karen J. (1993): *Ecofeminism - Introduction*. In: Zimmermann, Michael E.: *Environmental Philosophy - From Animal Rights to Radical Ecology*. Prentice-Hall, New Jersey. S. 253-268.

Weimar, Klaus (Hrsg.) 1997: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I*. Berlin, New York.

Welker, Michael 1995: *Schöpfung und Wirklichkeit*. Neuenkirchen.

Wells, Paul 2006: *The Fundamentals of Animation*. Lausanne.

Wells, Paul 2007: *Understanding Animation*. London.

Wenter, Josef 1931: *Laikan. Roman eines Lachses*. München.

Westwood, Richard W. 1942: *Battle of Bambi*. In: *Nature Magazine*. No. 35 (October 1942). S. 441.

Wiedenmann, Rainer 1998: *Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen*. In: Münch, Paul/Walz, Rainer (Hrsg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn. S. 351 – 380.

Wiedenmann, Rainer 2002: *Die Tiere der Gesellschaft. Studien zur Soziologie von Mensch-Tier-Beziehungen*. Konstanz.

Wiedenmann, Rainer 2008: *Tiere, Moral und Gesellschaft. Elemente einer soziologischen Theorie der Mensch-Tier-Beziehung*. Wiesbaden.

Wilpert, G.v. (Hrsg.) 1980: *Lexikon der Weltliteratur. Band II: Hauptwerke der Weltliteratur in Charakteristiken und Kurzinterpretationen*. Stuttgart.

Wils, Jean- Pierre 1998: *Das Tier in der Theologie*. In: Münch, Paul/Walz, Rainer (Hrsg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn. S. 408 – 429.

Wilson, Jim 1983: *Column*. In: *Durham (N.C.) Morning Herald*. 16. Januar 1983. S. 11b.

Winkler, Johann Heinrich (Hrsg.) 1744: *Das Wunderbare in den Seelen der Thiere in einer Gesellschaft guter Freunde abgehandelt*. Leipzig.

Winter, Rainer 1995: *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. München.

Winter, Thomas 2003: *Jagd. Naturschutz oder Blutsport?* Passau.

Wolf, Jean-Claude 1992: *Warum moralisch sein gegenüber Tieren?* In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*. Nr. 46. S. 429 – 438.

Wolf, Jean-Claude 2005: *Tierethik. Neue Perspektiven für Menschen und Tiere*. Erschienen in der Reihe *Tierrechte – Menschenpflichten*, Band 11. Erlangen.

Wuketits, Franz M. 2002: *Der Affe in uns. Warum die Kultur an unserer Natur zu scheitern droht*. Stuttgart.

Zander, Peter 2003: *Große Fische, kleine Fische*. In: *Berliner Morgenpost*. 20. November 2003. Online abrufbar: <http://www.morgenpost.de/content/2003/11/20/-film/642437.html>; Stand: 08.04.2008.

Zeyn, Martin 2003: *Fische schauen dich an*. In: *Taz* vom 20.11.2003. Online abrufbar: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2003/11/20/a0124>; Stand 11. 04. 2008.

Links

Zahlen der EMNID-Umfrage zum Thema Jagd von 2004. Online abrufbar:

<http://abschaffung-der-jagd.de/initiative/index.html>; Stand 04. 03. 2008.

Das Glaubacher Schuldbekenntnis. Online abrufbar: http://www.aktion-kirche-und-tiere.de/cms/front_content.php?idcat=84&idart=307; Stand: 29. 03. 2008.

Organisation *PETA*: *PETA empfiehlt: Findet Nemo*. Online abrufbar:

<http://fischen.peta.de/nemo/index.html>; Stand: 10. 04. 2008

Internetseite der Organisaton *PETA*, auf der behauptet wird, Jesus sei Vegetarier geworden. Online abrufbar: <http://www.jesusveg.de/jesuswarvegetarier.html>; Stand 28. 03. 2008

Roots of Compassion, Online-Versand mit T-Shirtaufdruck *No One is Free until all are Free*. Online abrufbar: www.rootsofcompassion.org; Stand: 10.04.2008

Süddeutsche Zeitung: *Nemo geht nach Entenhausen*. Artikel vom 25.01.2006. Online abrufbar: <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/artikel/918/68850>; Stand: 10. 04. 2008.

Band namens *Who Killed Bambi*. Online abrufbar: www.whokilledbambi.net; Stand: 03. 03. 2008.

WWF Deutschland: *Fische gehören nicht ins Klo*. Artikel vom 17.03.2003. Online abrufbar: http://www.wwf.de/presse/details/news/fische_gehoeren_nicht_ins_klo/; Stand: 14.04.2008.

Videportal im Internet. Erwähnt wegen der Filme *The Führer's Face* und *Education for Death*. Online abrufbar: www.youtube.com; Stand: 14.04.2008.

Anhang

Liste der Filme

Alice im Wunderland

USA 1951.

Regie: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfried Jackson. Produktion: Walt Disney.

Animal Farm

Großbritannien 1955.

Regie: John Halas, Joy Batchelor. Produktion: Lous de Rochemont, John Halas, Joy Bachelor.

Bambi

USA 1942.

Regie: David Hunt. Produktion: Walt Disney.

Cinderella

USA 1950.

Regie: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Produktion: Walt Disney.

Die Hunde sind los

Großbritannien 1982.

Regie und Produktion: Martin Rosen

Dumbo

USA 1941.

Regie: Ben Sharpsteen. Produktion: Walt Disney.

Education for Death

USA 1943.

Regie: Clyde Geronimi. Produktion: Walt Disney.

Findet Nemo

USA 2003.

Regie: Andrew Stanton, Lee Unkrich. Produktion: John Lasseter, Jinko Gotoh, Graham Walters.

Fritz the Cat

USA 1972.

R: Ralph Bakshi. Produktion: Steve Krantz.

Happy Feet

Australien, USA 2006.

Regie: George Miller. Produktion: Bill Miller, George Miller, Doug Mitchell

Im Reich des kleinen Nemo - Wunderwelt Korallenriff

Ägypten 2006.

Dokumentation von Eberhard Weiß und Günther Henel.

Pinocchio

USA 1940.

Regie: Hamilton Luske, Ben Sharpsteen. Produktion: Walt Disney.

Schneewittchen und die sieben Zwerge

USA 1937.

Regie: David Hand. Produktion: Walt Disney.

Susi und Strolch

USA 1955.

Regie: Clyde Geronimi, Halminton Luske, Wilfred Jackson. Produktion: Walt Disney.

The Führer's Face

USA 1943.

Regie: Jack Kinney. Produktion: Walt Disney.

Madagascar

USA 2005. Regie: Eric Darnell, Tom McGrath, Produktion: Mireille Soria

Unten am Fluss

Großbritannien 1978.

Regie und Produktion: Martin Rosen.

Tonträger

Sex Pistols 1979: *The Great Rock'n' Roll-Swindle*. Virgin Records. (LP/CD)

Subsequenzprotokoll Findet Nemo

I. Akt: Problementfaltung

Figuren, Handlungsort und soziales Umfeld werden vorgestellt, Einführung des Problems

Sequenz 1: Prolog

- [1] (00'30) 1.1 :Clownfisch-Paar hegt Zukunftspläne mit Nachwuchs
[2] (02'40) 1.2: Dramatische Wende: Tod der Mutter; Vater Marlin bleibt mit lediglich einem Ei
(Nemo) zurück
(4'30) *Titeleinspielung*

Sequenz 2: Exposition: Zeitsprung: Erster Schultag – Nemo wird von Menschen gefangen

- [3] (05'00) 2.1 Nemo und Marlin machen sich auf den Weg zu Nemos ersten Schultag
[4] (10'05) 2.2 Vater spricht mit anderen Eltern über das Loslassen von Kindern
[5] (10'31) 2.3 Mutprobe der Schüler am Abgrund, Streit mit Vater
[6] (13'16) 2.4 Nemo schwimmt zum Boot und wird von Menschen gefangen,
Taucher zerstören durch Foto-Blitz Marlins Orientierung
[7] (14'47) 2.5 Nemo wird mit auf das Boot genommen, Mensch verliert Taucherbrille

II. Akt: Steigerung der Handlung

Konflikt verschärft sich, neue Probleme tauchen auf

Sequenz 3: Vater und Sohn müssen neue und schwierige Situationen meistern

- [8] (15'00) 3.1 Marlin verfolgt Boot und trifft Dorie, die ihm bei der Suche helfen will
[9] (17'51) 3.2 Aufeinandertreffen mit vegetarischen Haien Bruce, Hammer und
Hart; sie finden Taucherbrille mit Adresse, Marlin und Dorie flüchten vor Haien
wegen „Rückfallgefahr“ von Bruce, der Blut riecht
[10] (24'10) 3.3 Nemo findet sich in einem Aquarium wider, Zahnarzt
erzählt Patienten von „Fischrettung“, Nemo lernt andere Aquariums-Fische
kennen, Besuch von Fischreihler Nils, Zahnarzt erwähnt, dass Nemo
Geschenk für Nichte werden soll
[11] (28'00) 3.4 Nemo gerät in Wasserfilter und befreit sich selbst durch Zuspruch
von Kahn
[12] (29'20) 3.5 Marlin und Dorie flüchten vor Tiefsee-Anglerfisch, Entzifferung der Inschrift
auf Taucherbrille, die ein Hinweis auf Nemos Aufenthaltsort ist
[13] (32'22) 3.6 Initiationszeremonie von Nemo, neuer Name „Haihappen“, Kahn hat
einen Plan zur Befreiung der Fische und Rettung Nemos vor Darla
[14] (38'24) 3.7 Fischschwarm zeigt Marlin und Dorie den Weg nach Sydney

[15] (42'12) 3.8 Verletzung im *Quallen-Graben*

[16] (45'53) 3.9 Philosophieren über die Gefangenschaft (Kahn- Nemo),
Ausbruchsversuch scheitert

III. Akt: Peripetie

Sequenz 4: Scheinbare Wende zum Guten

[17] (49'00) 4.1 Marlin und Dorie schwimmen mit Schildkröten

[18] (53'19) 4.2 Geschichte vom tapferen Marlin, der seinen Sohn sucht, verbreitet sich im Meer und gelangt über Nils zu Nemo (Gespräch Kahn - Nemo)

[19] (57'31) 4.3 Nemo verstopft Wasserfilter im Aquarium erneut, diesmal erfolgreich

[20] (58'30) 4.4 Marlin und Dorie treffen auf Wal, der sie verschluckt

[21] (1'03'58) 4.5 Aquarium ist verdreckt, Plan scheint zu funktionieren

[22] (1'06'17) 4.6 Streit Marlin und Dorie um Kompetenz, Wal bringt jedoch beide in den Hafen von Sydney

IV. Akt: Verzögerung der Handlung

Verlust der bisherigen Optionen

Sequenz 5: Zusammentreffen scheitert, Darla in Zahnarztpraxis

[23] (1'10'57) 5.1 Plan ist gescheitert: die Fische wachen in sauberem Aquarium auf; Angst vor Darla, erster Versuch, Nemo zu fangen wird durch Fische torpediert: alle schwimmen im Netz nach unten und Arzt kann Netz nicht halten; dann fängt er Nemo mit Plastiktüte. Nemo hat Todesangst, Darla kommt in Praxis an

[24] (1'12'40) 5.2: Marlin wird von Pelikan gefressen und wieder ausgespuckt, neue Gefahr durch Möwen, Rettung durch Pelikan Nils

[25] (1'15'09) 5.3 Zahnarztpraxis: Darla präsentiert sich als furchterregendes Kind, Nemo stellt sich tot

[26] (1'15'59) 5.4 Pelikan fliegt in die Praxis und verursacht Chaos; Marlin denkt, Nemo wäre tot

[27] (1'16'48) 5.5 Nemo wird von Kahn gerettet, in einen Abfluss gespült und gelangt von dort aus ins Meer

Sequenz 6: Wiedertreffen mit Hindernissen

[28] (1'18'18) 6.1 Zurück im Meer gibt Marlin auf, will nach Hause schwimmen und verlässt Dorie

[29] (1'20'38) 6.2 Nemo trifft auf Dorie, sie suchen gemeinsam Marlin

[30] (1'22'30) 6.3 Vater und Sohn finden sich

[31] (1'23'59) 6.4 Nemo rettet Dorie und andere Fische aus Netz

[32] (1'25'30) 6.5 Versöhnung von Nemo und Marlin


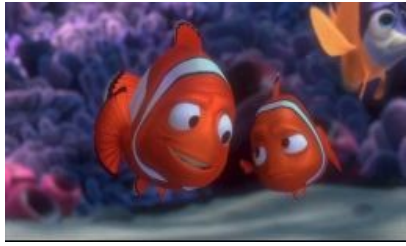
V. Akt: Happy End

Sequenz 7: Positiver Ausgang für Sympathieträger

[33] (1'26'49) 7.1 Anemone: Nemo ist zurück in altem Leben

[34] (1'28'37) 7.2 Aquariumsfische haben Flucht ins Meer geschafft

Tabelle: Vergleich von Natur und Animation

	Echter Fisch	Pixar-Fisch
		
Form	flach	rund, gedrungen, kindlich
Farben	blasses bis kräftiges orange, weiße Streifen, die stark schwarz abgesetzt sind; der erste weiße Streifen fängt direkt hinter den Augen an	sehr kräftiges neon-orange, weiße Streifen, die nur leicht schwarz abgesetzt sind; der erste weiße Streifen fängt erst hinter der Schläfe an, sodass mehr Platz für die Stirn bleibt und das Gesicht in seiner Form dem menschlichen nahe kommt
Augenstand	seitlich	vorn
Augenform	flach	rund
Augenfarbe	Pupillen und Iris wirken schwarz, es ist kein Weiß zu sehen	schwarze Pupillen, orange Iris, es ist sehr viel Weiß zu sehen, was dem menschlichen Auge entspricht
Augenbrauen	-	wulstig
Kiemen	vorhanden	-
Mund	unbeweglich, schmal, die Mundwinkel sind nach unten gebogen	breit, groß, beweglich; die Mundwinkel sind nach oben gerichtet
Zähne	klein und spitz, selten sichtbar	die Zähne bilden oben und unten eine Reihe, in denen der einzelne Zahn nicht sichtbar ist

Abbildungsverzeichnis

Der Abdruck aller Screenshots erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Disney.

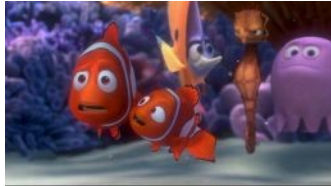


Abbildung 1: Runde Augen und Formen bedienen das Kindchenschema



Abbildung 2 : Mit den Augenbrauen wird ein Großteil der Mimik erzeugt. Hier sind sie zu zornigen Balken zusammengezogen



Abbildung 3 : Erschrockener Gesichtsausdruck auf Nemos "Ich hasse dich"



Abbildung 4: Nur selten werden die Flossen wie menschliche Hände benutzt: Hier nimmt Marlin Nemo an einer Kreuzung an die Flosse.



Abbildung 5: Marlin trauert um Cora



Abbildung 6: Nemos erster Auftritt

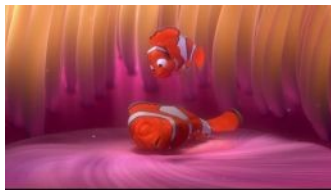


Abbildung 7 : Warme Farben dominieren, als die Beziehung von Vater und Sohn eingeführt wird

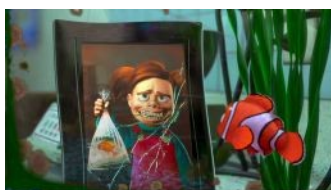


Abbildung 8: Nemo sieht Darla zum ersten Mal

Lebenslauf

Name: Martina Stephany
Geburtsdatum: 31.12.1981 in Hamm, Westf.

10/2006 – 04/2008 Promotion zur Dr. phil. an der Westfälischen Wilhelms-Universität. Hauptfach: Soziologie, Nebenfach: Europäische Ethnologie.
Thema der Dissertation: „*Fische sind Freunde*“ *Zur Beziehung von Menschen und Tieren im Zeichentrickfilm.*

10/2001- 10/2006 Studium an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Hauptfach: Soziologie, Nebenfächer: Germanistik, Europäische Ethnologie.
Thema der Magisterarbeit: *Das Tier – eine Maschine? Zum sozialen Status von Tieren.*
Abschluss: Magistra Artium

1998 - 2001 Freiherr-vom-Stein Gymnasium, Hamm, Abschluss: Abitur
1992 - 1998 Gymnasium Hammonense, Hamm
1988 - 1992 Theodor-Heuss-Grundschule, Hamm