

"Gegen die Bestie in uns" – Eine Analyse der Grenze zwischen Mensch und Tier im Filmgenre Tierhorror

Johanna Scheffler



Impressum

Inhaltlich verantwortlich

Autor/-in der Abschlussarbeit

Institution

Der Fachbereich Automatisierung und Informatik ist ein Fachbereich der Hochschule Harz. Die Hochschule Harz ist eine Körperschaft des öffentlichen Rechts. Sie wird durch den Rektor Prof. Dr. Folker Roland gesetzlich vertreten: info@hs-harz.de.

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer

DE231052095

Adresse

Hochschule Harz
Fachbereich Automatisierung und Informatik
Friedrichstraße 57-59
38855 Wernigerode

Kontakt

Dekanin des Fachbereiches Automatisierung und Informatik
Prof. Dr. Andrea Heilmann
Tel.: +49 3943 659 300
Fax: +49 3943 659 300
E-Mail: dekanin-ai@hs-harz.de

Aufsichtsbehörde

Das Ministerium für Wirtschaft, Wissenschaft und Digitalisierung des Landes Sachsen-Anhalt (MW), Hasselbachstraße 4, 39104 Magdeburg, ist die zuständige Aufsichtsbehörde.

ISSN 2702-2293

Haftungsausschluss

Die Hochschule Harz weist auf Folgendes hin:

Die Hochschule Harz ist lediglich für die Veröffentlichung der einzelnen Werke zuständig, sie übernimmt keinerlei Haftung. Vielmehr gilt Folgendes:

- für den Inhalt der Publikation ist der/die Autor/-in verantwortlich
- mit der Erfassung in der Schriftenreihe Wernigeröder Automatisierungs- und Informatik-Texte verbleiben die Urheberrechte beim Autor/bei der Autorin
- die Einhaltung von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter liegt in der Verantwortung des Autors/der Autorin

Vor Veröffentlichung bestätigte der/die Autor/-in,

- dass mit der Bereitstellung der Publikation und jedes Bestandteils (z.B. Abbildungen) nicht gegen gesetzliche Vorschriften verstoßen wird und Rechte Dritter nicht verletzt werden
- dass im Falle der Beteiligung mehrerer Autoren am Werk der/die unterzeichnende Autor/-in stellvertretend im Namen der übrigen Miturheber/-innen handelt
- im Falle der Verwendung personenbezogener Daten den Datenschutz (durch Einholen einer Einwilligung des Dritten zur Veröffentlichung und Verbreitung des Werks) zu beachten
- dass im Falle einer bereits erfolgten Veröffentlichung (z.B. bei einem Verlag) eine Zweitveröffentlichung dem Verlagsvertrag nicht entgegensteht
- dass die Hochschule Harz von etwaigen Ansprüchen Dritter (z.B. Mitautor/-in, Miturheber/-in, Verlage) freigestellt ist

Masterthesis

„Gegen die Bestie in uns“

- Eine Analyse der Grenze zwischen Mensch
und Tier im Filmgenre Tierhorror.



Johanna Scheffler

Fachbereich: Automatisierung und Informatik

Studiengang: Medien- und Spielekonzeption

▲ Hochschule Harz

Fachbereich Automatisierung und Informatik

Thema und Aufgabenstellung der Masterarbeit

MA AI 120/2019

für Johanna Scheffler

Titel:

„Gegen die Bestie in uns“

– Eine Analyse der Grenze zwischen Mensch und Tier im Filmgenre Tierhorror.

Der erzählte mediale Konflikt zwischen Mensch und Tier gehört zu den ältesten Geschichten ohne dabei an Reiz verloren zu haben. Begonnen bei Adam, der den Tieren ihre Bezeichnung gab, folgten unzählige Begegnungen in großem Ausmaß. Sei es der Kampf gegen den Wal *Moby Dick*, den Riesenaffen *King Kong*, der aus seinem Habitat gerissen die Stadt erschüttert, oder die Schwarmintelligenz von Vögeln, Taranteln oder Ameisen. In seinem anthropozentrischen Weltbild findet der Mensch viele Feinde.

Das Subgenre des Tierhorror im Spielfilm kapitalisiert diese ewige Dualität, indem es uns Schreckensszenarien vor Augen führt: Die lieb gewonnenen Haustiere spielen verrückt, Riesentiere zerstören den Urlaubsfrieden; all die gefürchtete animalische Wildheit bricht hervor und steht uns plötzlich näher als wir dachten. Doch sind es wirklich die Tiere, die plötzlich den Verstand verlieren?

Die Thesis soll sich mit der Annahme befassen, dass der wahre Antagonist im Tierhorror-Genre nicht das Tier, sondern der Mensch ist. Dabei soll unter anderem betrachtet werden, inwieweit sich der Mensch auf das Tier projiziert und sich somit auch selbst zum Feindbild macht und wieviel vom „Anderen“ in ihm steckt. Es darf angenommen werden, dass das Tier im Genre nicht als direkter Vertreter der Natur zu betrachten ist, sondern als Bindeglied zwischen Mensch und Natur fungiert, nur den Auslöser für einen tiefsitzenden Konflikt repräsentiert. Es handelt sich dabei nicht um eine Bindung im Sinne eines gleichgestellten, wenn auch entfremdeten Verhältnisses, sondern um eine Hierarchie: Der Mensch lagert seine Zweifel und Ängste aus und überträgt sie auf das Tier, um den Platz an der Spitze zu behaupten. Der Widerstand gegen die intendierte Durchsetzung dieser Herrschaft ist ein zentrales Narrativ des Tierhorrorgenres, indem der Mensch durch seine Kontrollversuche schlussendlich die Kontrolle verliert.

Der Fokus der Analyse soll dabei auf Tierhorror-Filmen liegen, in denen die klassische Konfrontation zwischen den Menschen und einem oder mehreren Tieren stattfindet. Die genutzte Literatur befasst sich mit dem Verhältnis von Tieren und Menschen im Subgenre und soll auf Argumente für und gegen die These untersucht werden.

Bearbeitungszeitraum: November / Dezember 2019 – April / Mai 2020

Inhalt

Einleitung	1
Definition	2
Die Definition von Horrorfilmen und ihre Rezeption.....	2
Die Betrachtung und Einordnung des Subgenres Tierhorror	5
Die Dualität und der Begriff des „Anderen“	9
Die Grenze zwischen Mensch und Tier.....	9
Das hierarchische Verhältnis und seine Folgen	15
Die Umsetzung im Film	25
Der Territorialstreit: Zivilisation gegen Natur	28
Aus Prinzip gefressen werden	28
Essen als Abgrenzung.....	31
Die räumliche Dimension.....	37
Deep Blue Heresea: Gotteslästerung und Wissenschaft.....	43
Die Probleme des Fortschritts: Die Verunreinigung der Natur und ihre Gegenwehr	46
Die Apokalypse als Akteur: Klimawandel und Umweltverschmutzung	46
Die Geister des Fracking und der Wert der Tugend.....	49
Die Annäherung durch Verwandlung	57
Lehren und Möglichkeiten der Angst	66
Fazit	69
Quellenverzeichnis	70
Literatur	70
Filme.....	72
Links	73

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Frémiets Statue <i>gorilla enlevant une femme</i>	19
Abbildung 2+3: Das Blu-Ray-Cover des Films (links) und ein Werbeplakat	29
Abbildung 4: San und die Wölfe werden vom Affenvolk provoziert, das Ashitaka haben will.....	33
Abbildung 5+6: Die Darstellung des Affenvolkes als homogene Masse.	34
Abbildung 7+8: Die expressive Mimik der Wolfsgöttin Moro.....	34
Abbildung 9+10: Die Tiefenschicht des Marianengrabens, wie sie in The Meg dargestellt wird.	39
Abbildung 11+12: Der Marianengraben in der Realität.....	39
Abbildung 13+14: Der Wendigo in der gängigen Folklore (links) und in The Last Winter (rechts).	50
Abbildung 15+16: Chris führt die wilde Frau seiner Familie vor.....	59

Einleitung

Zu den ältesten Erzählungen der Menschheitsgeschichte, die ihren Reiz bis heute bewahren konnten, gehört der Konflikt zwischen Mensch und Tier. Begonnen bei Adam, der den Tieren ihre Namen gab, über Moby Dick bis hin zu King Kong – mediale Begegnungen mit Tieren werden groß inszeniert, dienen als Metaphern und ermöglichen dem Menschen, sich in ein Verhältnis zu der Welt um ihn herum zu setzen. Doch nicht jede dieser Begegnungen verläuft friedlich und lehrreich: Das Subgenre des Tierhorrorfilms monetarisiert die ewige, unterbewusste Angst des Menschen, von der Natur und ihren Tieren überwältigt und vernichtet zu werden. Sei es durch Vögel, die in Schwärmen eine Kleinstadt einnehmen, durch rachsüchtige Haie oder durch das eigene Haustier, das plötzlich verrückt spielt – die Feinde und Schreckensszenarien, die sich der Mensch in seinem anthropozentrischen Weltbild vorstellt, sind vielfältig und zeitgenössisch.

Doch sind es wirklich die Tiere, die plötzlich durchdrehen? Ist es die Natur, die sich durch ihre animalischen Vertreter für die Eingriffe des Menschen rächen will, oder ist das Tier im Horrorfilm eigentlich ein Spiegel des Menschen? Was passiert im Film auf dem schmalen Grat zwischen Natur und Kultur und wie spiegelt das die moderne Gesellschaft wider?

Betrachtet man Tierhorrorfilme wie *Jurassic Park*¹, *The Meg*² oder *Rogue*³, die den Zuschauer vordergründig damit erfreuen, dass große Tiere partywütige Teenager und ignorante Touristen fressen, wirkt es zunächst befremdlich, solche Fragen zu stellen. Doch so lautlos wie sich die Raubtiere ihrer Beute in den genannten Filmen nähern, so subtil wirkt auch der Horrorfilm auf der Rezeptionsebene und zieht seinen Schrecken aus dem Verdrängten und Unbewussten.

Um zu verstehen, woraus sich dieser im Tierhorrorfilm - im wahrsten Sinne des Wortes - speist, wird zunächst der Horrorfilm als Überbegriff in seiner Wirkungsweise und gesellschaftlichen Funktion betrachtet. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse sind sowohl für das Subgenre Tierhorror als auch für das Gesamtverständnis der Arbeit wichtig. Die allgemeine Definition des Horrorfilms beschränkt sich daher auf Aspekte, die für die folgende Hypothese relevant sind und fasst z.B. die historische Entwicklung des Genres kurz.

Die Thesis untersucht, ob der wahre Antagonist im Tierhorrorfilm nicht das Tier, sondern der Mensch ist, der sich von seinem durch sich selbst zugeschriebenen Platz an der Spitze der Lebewesen und Nahrungskette auf das unterworfenen Tier projiziert. Das Tier ist dabei mehr als ein Vertreter der Natur: Es fungiert als Bindeglied der künstlichen Dualität zwischen Natur und Kultur und durchbricht im Tierhorrorfilm die fragile Grenze zum fantastischen Anderen. Als symbolische Verkörperung ausgelagerter menschlicher Ängste und Konflikte versucht das Tier im zentralen Narrativ des Subgenres seine Identität durch einen Gegenschlag gegen die Menschheit zurückzugewinnen und stellt in diesem Konflikt den Menschen mit seiner Selbstwahrnehmung an der Spitze aller Lebewesen in Frage.

Die Dualitätskapitel beschäftigen sich dementsprechend mit der Frage, worin die Grenze zwischen Mensch und Tier besteht und wie sie begründet wird. Aus dieser Grenze wird eine Hierarchie abgeleitet, die nicht nur Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen beiden Konfliktparteien hat, sondern auch ein Fundament der menschlichen Gesellschaftsordnung darstellt. Die Folgen dieser Hierarchie werden zunächst theoretisch betrachtet und anschließend im Film anhand unterschiedlicher Deutungsebenen analysiert, bei denen sich der Mensch sich und die Gesellschaft über das Tier reflektiert. Die Thesis schließt mit einer Analyse der Lehren und Möglichkeiten des Subgenres, seiner kritischen Betrachtung und einem Ausblick in die Zukunft der Mensch[hai]tsgeschichte.

¹ Spielberg, Steven (1993): *Jurassic Park* [DVD] USA: Universal Pictures.

² Turteltaub, Jon (2018): *The Meg* [Blu-Ray] China / USA: Gravity Pictures et al..

³ McLean, Greg (2007): *Rogue – Im falschen Revier (orig.: Rogue)* [DVD] USA: Dimension Films, Village Roadshow Pictures.

Definition

Die Definition von Horrorfilmen und ihre Rezeption

“I think everyone enjoys a nice murder... provided he is not the victim.”

- Alfred Hitchcock in *Alfred Hitchcock presents* (1955), Staffel 1, Episode 24, 00:39-00:46⁴

1931 entstanden mit *Dracula*⁵, *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*⁶ sowie *Frankenstein*⁷ drei Filme, die nicht nur ein neues Genre schaffen, sondern auch prägen sollten: Den Horrorfilm⁸. Seitdem hat der Horrorfilm sich regelmäßig verändert und neu erfunden, denn kaum ein anderes Genre ist so von Abnutzungserscheinungen bedroht wie dieses – was gestern noch extrem furcht-einflößend und in aller Munde war, lockt den Zuschauer nur wenige Jahre später nicht mehr vor den Fernseher (vgl. Moldenhauer et al. 2008: 17 und Fabris et al. 2004: 125)⁹. Das liegt einerseits daran, dass Horrorfilme seit 1970 inhaltlich drastischer geworden sind und sich von subtilen Anspielungen zu expliziteren Gewaltdarstellungen bewegt haben. Die Drastik dieser Schreckensbilder hält viele Zuschauer von vorneherein vom Genre fern, andere zieht genau dieses Element immer wieder an. Horrorfilme stehen daher besonders unter dem Zwang, sich selbst immer wieder in der (drastischen) Wirkungskraft ihrer Darstellung übertreffen zu müssen, um die bestehende Zielgruppe halten zu können und sie nicht mit bereits Gesehenem zu langweilen (vgl. Moldenhauer et al. in *On Rules and Monsters*: 17).

Zum anderen ist Horror stark zeitgenössisch geprägt und hat sich im Verlauf seiner historischen Entwicklung dahingehend bewegt, den Schrecken näher an die Lebenswelt seiner Zuschauer heranzuführen. Während sich der Terror bei *Dracula* noch in einem abgelegenen Bereich in Transsylvanien abspielte, konstruierten spätere Horrorfilme die Angst durch den Einbruch des Schreckens in alltägliche Situationen: Eine falsche Abzweigung im Wald, ein Handy mit geringem Akkustand oder ein entspannter Ausflug in die Prärie können sich schnell in einen Todeskampf verwandeln und verwandeln dabei Nachbarn, Partybekanntschaften oder hilfsbereite Fremde in Horrorgestalten.

Doch welchen Reiz üben Horrorfilme dadurch aus, warum sucht der Horrorfilmkonsument bewusst eine Situation, in der er Angst empfindet? Um die Anziehungskraft und Wirkung von Horrorfilmen zu verstehen, muss erst einmal definiert werden, was Horrorfilme eigentlich sind.

In einem weiten, wirkästhetischen Verständnis meint Horrorfilm alles, was im Kino und auf dem Bildschirm beim Zuschauer gezielt Angst, Panik, Schrecken, Gruseln, Schauer, Ekel, Abscheu hervorrufen soll – negative Gefühle in all ihren Schattierungen (Vossen in *Filmgenres: Horrorfilm* 2004: 10)¹⁰.

⁴ <https://www.dailymotion.com/video/x4sw7or> (letzter Aufruf: 14.02.2020).

⁵ Browning, Tod (1931): *Dracula* [DVD] USA: Universal Pictures.

⁶ Mamoulian, Ruben (1931): *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [DVD] United States: Paramount Pictures.

⁷ Whale, James (1931): *Frankenstein* [DVD] United States: Universal Pictures.

⁸ Damit ist nicht gemeint, dass es vor 1931 keine Horrorfilme gegeben hat. Die drei genannten waren allerdings nicht nur kommerziell erfolgreich, sondern auch inhaltlich stilgebend für das Horrorfilmgenre zwischen 1930 und 1940. Auch über diese 10 Jahre hinaus haben die Figuren ihren ikonischen Status erhalten und wurden regelmäßig fortgesetzt oder neu aufgelegt (vgl. Moldenhauer in *Filmwissenschaftliche Genreanalyse* 2013: 194). Das jüngste Beispiel stellt die Serie „*Dracula*“ aus dem Jahr 2020 dar, die auf Netflix und BBC läuft. (Campbell, Tomas et al. (2020): *Dracula* [Netflix-Stream] UK: Hartwood Films. (<https://www.imdb.com/title/tt9139220/>, letzter Aufruf: 14.02.2020) (vgl. Kuhn, Markus et al. 2013. *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH).

⁹ Moldenhauer et al. 2008. *On rules and monsters*. Hamburg: Argument Verlag; Fabris, Angela et al. 2004. *Horror-Kultfilme*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.

¹⁰ Koebner, Thomas. 2004. *Filmgenres: Horrorfilm*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co..

Ähnlich fasst auch das Filmlexikon der Universität Kiel das Genre zusammen:

Genre, das Grusel, Schauer, Schock und Angst bewirken soll.¹¹

Benjamin Moldenhauer, der sich in mehreren Werken intensiv mit dem Inhalt und der Wirkungsweise drastischer Horrorfilme auseinandergesetzt hat und deren medienwissenschaftliche Diskussion dadurch entscheidend prägte, führt die Wirkung dieser Genre-Elemente auf eine Katharsisfunktion zurück:

Der Horrorfilm spielt auf der Schutthalde der Zivilisation. Hier lebt alles, was eigentlich gar nicht mehr leben dürfte, wenn es nach den offiziellen Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft und des bürgerlichen Individuums ginge: Gewalt, Blut, Ängste, Innereien, Obsession und Verfall. Alles Liegengelassene, Übergegangene und Verschüttete treibt hier untot sein Unwesen. Hier wohnen die Natur und ihre Begehrlichkeiten, die Kindheit und ihre Ohnmachtserfahrungen; hier trifft man die Ausgestoßenen und die Brutalitäten, über die man nicht spricht. Den latenten, vorbewussten Ängsten, die ein Körper im Laufe seines Lebens und eine Gesellschaft im Laufe ihrer Formierung speichern, verleiht das Genre Gestalt in Form von mythischen, traumatischen und traumatisierenden Bildern (Moldenhauer et al. in *On Rules and Monsters* 2008: 5).

Der Horrorfilm dient der Entäußerung von bewussten und unterbewussten Ängsten, die der Mensch der Moderne unterdrückt oder verdrängt. Dazu gehören Ängste vor brutaler Gewalt und einem plötzlichen, unkontrollierbaren Tod, die der Mensch trotz aller Errungenschaften im Bereich der Zivilisierung und des wissenschaftlichen Fortschritts nicht überwinden kann. Wie Reemtsma bemerkt, kann alle „[...] Kulturentwicklung der Moderne [...] nicht aus der Welt schaffen, dass der Mensch zu Gewalt [...] nach wie vor fähig bleibt, und dass die Ausübung der Gewaltform, die die Moderne schlechthin delegitimiert hat, eine Lustquelle ersten Ranges darstellt“ (Moldenhauer in *Horror-Kultfilme* 2017: 132-133 nach Reemtsma 2008: 325).

Da sich der Mensch der Moderne als zivilisiertes und somit friedliebendes Lebewesen wahrnimmt¹², berührt der Horrorfilm als „denkbar radikalste Negation einer heilen Welt“ unterdrückte Ängste der Verletzlichkeit sozialer Normen und erschüttert den Glauben einer friedlichen und geordneten Gesellschaft (Vossen in *Filmgenres: Horrorfilm* 2004: 10). Gewalt und Tod im Horrorfilm als „sinnliche[s] Zeichen der Porosität der Welt“ bzw. eine „Veranschaulichung der grundsätzlichen Gefährdetheit der menschlichen Existenz“ ermöglichen es dem Zuschauer, Bedrohungen für Körper und Psyche aufzugreifen und für den Zuschauer erfahrbar zu machen (Moldenhauer 2016: 265 und Moldenhauer 2016: 263 nach Hausmanninger 2002: 248)¹³.

¹¹ <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=207> (letzter Aufruf: 23.03.2020).

¹² Im Gegensatz zu früheren Zeiten ist Gewalt in der Moderne zwar noch existent, aber viel weniger präsent: Kriegssituationen kennen jüngere Generationen nur noch aus abschaltbaren Medienbildern, die für die westliche Welt weit entfernt scheinen. Gewalt wurde offiziell gesetzlich aus der Erziehung und Familie verbannt und steht daher viel stärker in der öffentlichen Kritik als früher. Wer dennoch in einem Umfeld aufwächst, in dem Gewaltanwendung stets präsent ist, ist von dieser weniger leicht erschütterbar. Nach Reemtsma ist es somit ein Ziel des Zivilisierungsprozesses, die Menschheit immer leichter traumatisierbar zu machen und somit prophylaktisch von Gewalt abzuhalten (Moldenhauer in *Horror-Kultfilme* 2017: 133 nach Reemtsma 2008: 137).

¹³ Ähnlich beschreibt es Laura Räuber in ihrem Buch „Todesbegegnungen im Film: Zuschauerrezeption zwischen Zeichen und Körper: „Rein thematisch ist der Tod im Film bereits ein aufwühlendes Thema, da es unser aller Verletzlichkeit und Endlichkeit anspricht“ (Räuber 2019: 123). Der Film greift Bedrohungen für Körper und Psyche auf und konfrontiert den Zuschauer mit dem Tod, indem die Filmfiguren ersatzweise für ihn sterben. Diese Form der Todesbegegnung wirkt durch die Mittel der Filmtechnik noch intensiver als beispielsweise in der Malerei oder Fotografie (ebd.: 123-124). (Räuber, Laura. 2019. *Todesbegegnungen im Film: Zuschauerrezeption zwischen Zeichen und Körper*. Bielefeld: transcript Verlag)

Moldenhauer sieht in diesem Schauerverhalten zusätzlich „Züge der Selbstvergewisserung“, ein Gefühl der Stärke, wenn der Rezipient es schafft, die drastischen Bilder auszuhalten (Moldenhauer in Horror-Kultfilme 2017: 136).

Die negativen Gefühle, die beim Konsum von Horrorfilmen entstehen, sind somit kein Hindernis, sondern das Ziel des Vergnügens. Die Psychoanalyse erklärt das Phänomen als „Angstlust“:

Wer sich willentlich Angst evozierenden Situationen aussetzt und zugleich berechtigterweise davon ausgehen kann, dass er sie unbeschadet überstehen wird, kann mit der Angstlust eine ambivalente Mischung aus ‚Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung genießen‘ (Moldenhauer in Horror-Kultfilme 2004: 134).

Clasen führt die Angstlust auf biologische Verteidigungsmechanismen zurück:

Horror fiction targets ancient and deeply conserved defense mechanisms in the brain; when it works, it works by activating supersensitive danger-detection circuits that have their roots far back in vertebrate evolution, circuits that evolved to help our ancestors survive in dangerous environments. Humans have an adaptive disposition to find pleasure in make-believe that allows them to experience negative emotions at high levels of intensity within a safe context. And that is what horror offers (Clasen 2017: 3-4)¹⁴.

Für den Genuss von Angstlust ist Distanz zum Geschehen entscheidend, sowohl räumliche als auch emotionale. Gewalt wird in der Moderne von vielen Menschen als etwas Außerweltliches betrachtet, das eher am Rand der Gesellschaft passiert. Zu erfahren, dass der unauffällige Nachbar von nebenan, der immer nett begrüßt hat und sonntags in seinem Garten arbeitet, seine Familie geschlagen hat, schockiert nicht nur durch die Tat selbst, sondern durch die unmittelbare Nähe zur eigenen, nichtsahnenden Person. Gewalt wird als Lustquelle und als nach wie vor bestehende Umgangsform geleugnet und anderen zugeschrieben – Psychopaten, Geisteskranken, Radikalen, Terroristen.

Entscheidend für diese Wahrnehmung ist dabei Moldenhauers Unterscheidung in zwei Formen der Gewalt: Lozierende – zielgerichtete Gewalt mit dem Zweck, noch schlimmere Gewalt zu verhindern – und autotelische Gewalt, in der die Grausamkeit zum Selbstzweck wird. In der modernen Gesellschaft ist die lozierende Gewaltform die einzig akzeptierte, während das Auftreten autotelischer Gewalt schockiert:

Wo [die Gewalt] auftritt, bricht sie herein. Sie wird zu einem Außerordentlichen, Unbewältigbaren (Moldenhauer in Horror-Kultfilme 2016: 133 nach Reemtsma 2008: 136).

Keht die als überwunden geglaubte Gewalt zurück, mit der sich nicht rasonieren lässt, macht sich Irritation und Schock breit. Es ist somit naheliegend, dass mit der Ausübung von autotelischer Gewalt „Monster“ assoziiert werden. Wesen, die geistig oder körperlich *anders* sind, nicht menschlich, nicht mit der eigenen Person vergleichbar, fremd. Diese Andersartigkeit verstört und fasziniert zugleich, es entsteht eine „morbide Neugier auf das Innere des fremden Körpers“, die im Horrorfilm dadurch aufgelöst wird, dass mit dem Anderen entweder verschmolzen oder es zerstört wird¹⁵ (Stiglegger in Splatter Movies 2012: 145). Da der Zuschauer

¹⁴ Clasen, Mathias. 2017. *Evolution, Cognition, and Horror: A Précis of Why Horror Seduces*. In: *Journal of Cognitive Historiography*, 4.2. Zu finden unter: <https://journals.equinoxpub.com/JCH/article/view/37083> oder <http://dx.doi.org/10.1558/jch.37083>.

¹⁵ Moldenhauer zitiert dazu Klaus Theweleits Buch *Männerphantasien*: „[Diese Männer] wollen im Blut waten, sie wollen einen Rausch, dass ihnen ‚Hören und Sehen vergeht‘. Sie wollen eine Verbindung mit dem anderen Geschlecht (oder vielleicht auch nur einen Zugang zum Geschlecht), der mit keinem Namen bezeichnet ist; eine Verbindung, in der sie selbst sich auflösen und das andere Geschlecht mit Gewalt aufgelöst wird. Sie wollen eindringen in dessen Leben, dessen Wärme, dessen Blut. [...] Hier liegt etwas vor, was im Begriff des ‚Inzests‘, im Begriff einer Objektbeziehung, nicht aufgeht. Hier gibt es den Wunsch nach / die Angst vor Verschmelzung / Explosion“

nach wie vor mit dem Opfer der Gewalt mitfühlt¹⁶ und somit die filmische Ausübung brutaler Gewalt mit seiner eigenen Menschlichkeit vereinbaren muss, wird der verletzte Körper zur Distanzierung als etwas Ausgegrenztes, Fremdes betrachtet (ebd.: 145). Neben einer moralischen Grenzüberschreitung erlebt der Zuschauer somit auch eine körperliche, da insbesondere das Horrorfilmgenre stark durch seine somatische Komponente geprägt ist:

[W]e do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium. [...] As the image becomes translated into a bodily response, body and image no longer function as discrete units (Tae-Og, 2015: 22 nach Sobchack 2004: 63)¹⁷.

Der eigene Körper und der Filmkörper verschmelzen dabei zu einem, der „zur Passivität verdammte Rezipient wird durch diese expliziten Darstellungen physischer Auflösung gezwungen, sich zu seiner eigenen Körperlichkeit in Beziehung zu setzen, ohne darauf reagieren zu können“ (Stiglegger in *Splatter Movies* 2012: 146; vgl. auch *Räuber* 2019: 126-135).¹⁸ Der Horrorfilm bringt den Zuschauer somit dazu, sich auf mehreren Ebenen mit sich selbst auseinanderzusetzen: Mit seiner Wahrnehmung der Welt, seinen unterdrückten Ängsten, seinen beängstigenden Gelüsten, fremder und eigener Körperlichkeit.

Der Tierhorrorfilm beruft sich nicht nur auf dieselben Ängste, sondern vertieft sie zusätzlich, indem er die Selbstwahrnehmung des Menschen in Frage stellt. Das Monster stellt dabei nicht nur eine körperliche oder moralische Bedrohung dar, sondern hinterfragt auch das Fundament der gesellschaftlichen Ordnung, indem es einen Aufstand der Unterdrückten suggeriert und dem Menschen sein Fehlverhalten vor Augen führt. Das folgende Kapitel beschäftigt sich zunächst mit der Struktur des Tierhorrorfilms, um darauffolgend seine unterliegende Wirkungsweise und gesellschaftliche Bedeutung zu vertiefen.

Die Betrachtung und Einordnung des Subgenres Tierhorror

If monsters signify something about culture, then culture can (at least to a degree) be read through the monster (Ken Gelder in *The Horror Reader* 2000: 80).

Jede Kultur und jede Zeit hat ihre eigenen Monster. Sie sind eine Fantasie der bewussten oder unbewussten Ängste, die in einer Gesellschaft vorhanden sind, und verändern sich somit mit ihr. Der (Tier)horror ist somit ein zeitgenössisches Genre, das von Aktualität lebt – denn wo könnte der Schrecken der heutigen Ängste besser visualisiert werden als im Horrorfilm?

(Moldenhauer et al. in *On Rules and Monsters* 2008: 17 nach Theweleit 1977, n.p.). Darauf basierend zieht der Autor den Schluss, dass sich diese Lust, die sich gleichzeitig mit Angst manifestiert, nur durch „draufballern, bis sich nichts mehr rührt“ lösen lässt.

¹⁶ Das bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass der Zuschauer sich immer nur in dessen Seite einfühlt. Die ausgedehnte, detaillierte Drastik vieler Gewaltszenen lässt sich auf eine Form von Sadismus zurückführen, eine „kindliche Zerstörungslust, die Freude an der Demontage, einem willkürlichen *acte gratuit* [Hervorhebung im Original], der die Macht über Leben und Tod als ultimative Feier der Freiheit des Subjekts zelebriert“ (Stiglegger in *Splatter Movies* 2012: 146, die Betonung entspricht dem Original). Der Zuschauer wird somit gleichermaßen zum Opfer und zum Täter, leidet und zerstört im Einklang mit den Filmfiguren und externalisiert sowohl Gefühle der Angst als auch einer aggressiven Freiheit.

¹⁷ Tae-Og, Kim. 2015. *Der Körper / Das Reale / Der Horror: Zur gegenwärtigen Konjunktur des Körperhorrorfilms*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Bochum: Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität.

¹⁸ Köhne, Julia et al. 2012. *Splatter Movies: Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer GbR.

Das Subgenre Tierhorror konstruiert seine Monster nicht aus Geistern, Psychopathen oder Nachbarn, sondern aus den Tieren und der Natur¹⁹. Da der Ursprung des angreifenden Tieres häufig durch einen menschlichen Eingriff in die Natur begründet wird, werden Filme des Subgenre auch alternativ als „Ökohorror“, „Nature’s Attack“ oder „Nature’s Revenge“ bezeichnet. Während Ökohorror auch beispielsweise Dokumentarfilme umfassen kann, besteht der Kernaspekt des Tierhorrorfilms darin, dass der Angriff auf den Menschen durch ein Tier bzw. ein als solches bezeichnetes Wesen ausgeführt wird. Dieser Angriff beschränkt sich jedoch nicht auf einen rein kriegerischen Akt, sondern kann sowohl eine ethische als auch eine räumliche Dimension umfassen.

On a very basic level, animal horror cinema tells the story of how a particular animal or an animal species commits a transgression against humanity and then recounts the punishment the animal must suffer as a consequence (Gregersdotter et al. 2015: 3).

Besonderes Augenmerk ist hier auf die Formulierung „transgression“ – zu deutsch „Überschreitung“ oder „Verstoß“ – zu legen. Sie impliziert, dass sich mit dem Auftauchen des Tieres auch moralische Fragen eröffnen, die soziale Normen in Frage stellen:

Die monströsen Körper aller Arten markieren immer einen Punkt der sozialen Überschreitung – ob kulturell, politisch, technisch oder sexuell: ‚The monster is transgressive, too sexual, perversely erotic, a lawbreaker; and so the monster and all that it embodies must be exiled or destroyed‘ (Schumacher in *Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse: Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen* 2015: 23 nach Cohen 1996:16).²⁰

Mehr als nur ein aggressives, bedrohliches Lebewesen stellt das Tier auch eine symbolische Übertretung von Grenzen dar, die anhand einer räumlichen Grenzüberschreitung illustriert werden. Diese beruht darauf, dass die Welt in zwei entgegengesetzte Bereiche aufgeteilt wird: Die Zivilisation, Heimat der Menschen, und die Natur, Heimat der Nicht-Menschen / Tiere. Der Medienwissenschaftler Wulff unterteilt die Bereiche sogar noch weiter, indem er zeitliche und räumliche Dimensionen hinzufügt, die die gegenwärtigen Möglichkeiten der Menschen übersteigen, z.B. unerforschte Bereiche der Erde, die Vorzeit, die Zukunft oder auch den Weltraum. All diesen Welten ist gemein, dass die Beziehung zwischen der zivilisierten Welt und der angreifenden „Nachbarrealität“ keine Verhandlungen zulässt und die Konfrontation nur kriegerisch gelöst werden kann (Wulff 2014: 128)²¹. Eine Koexistenz oder Zusammenarbeit ist sinnlos, ein Kampf um Leben und Tod unvermeidbar (vgl. ebd.: 128-129).

Tierhorrorfilme zeigen somit eine Welt im Kriegszustand, gleichgültig, ob sich Einzelne zur Wehr setzen oder ganze Kollektive ihre Verteidigungswaffen bemühen müssen. [...] Gleichwohl gibt es eine intuitiv zugängliche Vorstellung, worin das Wesentliche des *animal horror* [Hervorhebung im Original] besteht: in der kämpferischen, todbringenden und mit Angst besetzten Auseinandersetzung von Tieren und tierähnlichen Wesen mit Einzelnen oder gar mit den Stätten der Zivilisation (Wulff 2014: 128-129).

¹⁹ Übergänge sind, wie bei jedem Genre, nicht ausgeschlossen. Der geisterhafte Hai in *Snow Sharks* verhält sich trotz seiner übernatürlichen Komponente größtenteils wie ein regulärer Hai in einem Tierhorrorfilm (Wheeler, Scott (2014): *Snow Sharks (org.: Avalanche Sharks)* [Blu-Ray] Kanada: Titan Global Entertainment).

²⁰ Wie die Konstruktion des Monsters zur Verarbeitung gesellschaftlicher Fragen und zur Erhaltung sozialer Normen beiträgt, wird im Kapitel „Deep Blue Heresea“ behandelt. Dellwing, Michael und Harbusch, Martin. 2015. *Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse: Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen*. Wiesbaden: Springer VS.

²¹ Wulff, Hans J. 2014. *Vom Tierhorror. Oder: Ein Motivkomplex zwischen den Genres*. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung (ISSN 2192-5445), Nr. 6, S. 120-140.

Seine Formulierung fokussiert insbesondere die räumliche Grenzüberschreitung, die unumgänglich zu einem Krieg ausartet, der nur mit Gewalt gelöst werden kann. Er unterstreicht somit Parallelen zu verwandten Genres wie dem Kriegs- oder Disasterfilm.

Maurice Yacowar ordnet den Tierhorrorfilm der letzteren Kategorie zu und bezeichnet das von Gregersdotter beschriebene Narrativ als Teil des Disasterplots „Natural Attack“:

The most common disaster type pits a human community against a destructive form of nature (Yacowar in *Film Genre Reader III* 2010: 277).²²

Darunter fasst er Tiere (sowohl normale als auch abnormale oder riesige Varianten), die Naturgewalten / Elemente und Atommutationen zusammen. Allen drei Tiertypen ist gemein, dass die Hilflosigkeit der Menschen gegenüber den Mächten der Natur dramatisiert wird und eine normale Situation durch den hereinbrechenden Tod gestört wird²³. Über die körperliche Bedrohung hinaus stellt das Monster auch häufig eine Metapher / Projektion für den Geisteszustand der Protagonisten dar und verkörpert die Gefahr einer „Dehumanisierung“, vor der das Individuum bzw. die Gesellschaft verteidigt werden müssen (vgl. Yacowar in *Film Genre Reader III* 2010: 281 (übersetzt); vgl. ebd.: 277-281).

Die wesentlichen Merkmale des Tierhorrorfilms umfassen infolge dieser Definitionen somit drei vorherrschende Aspekte:

- Es herrscht eine strikte Trennung in Menschen und Tiere bzw. Zivilisation und Natur; Tiere werden dabei üblicherweise zu Repräsentanten der rachsüchtigen Natur
- Die etablierte Grenze wird räumlich überschritten und mündet in einer kriegerischen Auseinandersetzung
- Dabei stellt das Tier nicht nur eine körperliche Bedrohung dar, sondern impliziert die Gefährdung moralischer / sozialer Gesellschaftsnormen und muss als Konsequenz zerstört werden, um den Status Quo zu schützen

Dabei ist anzumerken, dass die Grenzüberschreitung häufig nicht ursprünglich vom Tier ausgeht, sondern eine Reaktion auf menschliches Eindringen in den Bereich der Natur darstellt oder anderweitig vom Menschen provoziert wird, z.B. durch Versuche am Tier oder Umweltverschmutzung / -zerstörung. Dem Menschen kommt als Verursacher des Problems und als heldenhafter Retter vor seinen Folgen somit eine Doppelrolle zu, deren Ironie der Tierhorrorfilm subtil anprangert oder z.T. offen kritisiert. Lillemose und Meyhoff verweisen diesbezüglich auf die enge historische Verbindung des Subgenres mit der amerikanischen Geschichte, in der das Selbstverständnis der USA als „Nature’s nation“ in den Siebzigerjahren auf die Realisation trifft, dass sie eher die Ausbeutung der Natur verkörpern und das gottgegebene Privileg zur Herrschaft über die Natur verloren haben, das sie niemals besaßen (vgl. Lillemose and Meyhoff in *Culture Unbound* (Volume 7) 2015: 389-390)²⁴.

In fact, the genre not only dismisses any hope of recreating a balanced and exceptional relation between Americans and the American landscape, it also points to the total extinction of humans – not just Americans – from the face of the planet (ebd.: 390).

Der Tier- bzw. Ökohorror betrifft jedoch nicht nur Amerika, sondern wirkt in seinen Botschaften universell: Zerstört der Mensch die Natur weiterhin durch Ausbeutung, Verunreinigung oder auch schlichte Nachlässigkeit, wird sie sich zusammen mit den Tieren rächen und ihn im Gezug vertreiben oder vernichten.

²² Grant, Barry Keith. 2010. *Film Genre Reader III [4. Auflage]*. USA: University of Texas Press.

²³ Diese Eskalation von einer normalen Situation zu einem Kampf um Leben und Tod ist, wie im letzten Kapitel festgestellt wurde, typisch für den Horrorfilm.

²⁴ Lillemose, Jacob & Karsten Wind Meyhoff. 2015. *At the Mercy of Gaia: Deep Ecological Unrest and America’s fall as Nature’s Nation in Kingdom of the Spiders*. In: *Culture Unbound*, Volume 7, 386-410. Published by Linköping University Electronic Press: <http://www.cultureun-bound.ep.liu.se>.

Mit der Erstarkung der Umweltbewegung zwischen 1970 und 1980 erhielt der Ökohorror besonderen Aufschwung. In diesem Jahrzehnt entstanden mehrere Filme wie *Frogs*²⁵, *Der weiße Hai*²⁶, *Phase IV*²⁷, *Nightwing*²⁸ oder *The Day of the Animals*²⁹ (der sich in seiner Eröffnungsszene auf wissenschaftliche Fakten zum Klimawandel beruft), die sich darum drehen, dass verschiedene Vertreter des Tierreichs, von Fröschen über Echsen bis zu Haien sich gegen ihre Unterdrückung durch den Menschen aggressiv zur Wehr setzen. Parallel zum filmischen Aufstand der Tiere wurde 1971 unter anderem die Naturschutzorganisation Greenpeace gegründet, Vegetarismus populär und die Tierrechtsbewegung sowohl radikalisiert als auch durch neue Literatur entscheidend vorangetrieben: 1971 wird die bis heute bedeutende Essaysammlung *Animals, Men and Morals* von Stanley and Roslind Godlovitch sowie John Harris veröffentlicht, außerdem das Werk *Animal Liberation* des führenden Tierrechtsaktivisten Peter Singer³⁰. 1972 gründet sich die „Band of Mercy“ und verübt mehrere Anschläge auf Tiertransporter, Tierversuchslabore und andere Institutionen, die ihrer Gesinnung widersprechen. Aus dieser Gruppierung entsteht 4 Jahre später die „Animal Liberation Front“, die sich zum Ziel setzt, die Tiere (nach eigener Aussage) aus der „menschlichen Herrschaft“ zu befreien³¹. Diese Entwicklung spiegelt die zu Beginn des Kapitels angesprochene zeitgenössische Aktualität von Horror wider, bei der sich die Probleme der Gesellschaft im Film wiederfinden und dort als Monsterfiguren visualisieren.

Die Tier- und Naturforscherin Stacy Alaimo bezeichnete den Ökohorror daher 2001 als „the single most significant genre for ecocriticism and green cultural studies“ und betont darüber hinaus, dass sich diese Filme auf eine ungeordnete, aber eindringliche Art und Weise mit der Naturphilosophie und -politik auseinandersetzen (Fuchs in *American Revenge Narratives* 2018: 201 nach Alaimo 2001: 279³²). Tierhorrorfilme können den Menschen durch ihre inhaltliche und inszenatorische Radikalität daran erinnern, dass die Erde und ihre nichtmenschlichen Bewohner nicht sein Eigentum sind, das er beliebig ausbeuten kann. Diese Ansicht ist jedoch auf Kritik gestoßen, da die (häufig billig produzierten) Tierhorrorfilme dazu neigen ihre Ökothematik nur vorzuschieben, um mit ihnen besser Geld zu machen und die angeprangerte Profitgier unterstützen, was ihre Botschaft unterläuft (vgl. Fuchs in *American Revenge Narratives* 2018: 201).

Zudem weisen die Filme zwar auf das ökologische Problem und die Unterdrückung der Tiere hin, verbinden dabei aber selten etwas Positives mit ihnen; wenn doch, nur als Analogie des Menschen³³. Mitgefühl für die Tiere ist laut Fuchs jedoch ein Schlüsselfaktor für den Erfolg der Botschaft:

²⁵ McCowan, George (1972): *Frogs* [DVD] USA: American International Pictures.

²⁶ Spielberg, Steven (1975): *Der weiße Hai (org.: Jaws)* [DVD] USA: Zanuck / Brown Company & Universal Pictures.

²⁷ Bass, Saul (1974): *Phase IV* [DVD] UK / USA: Paramount Pictures.

²⁸ Hiller, Arthur (1979): *Nightwing* [DVD] USA: Columbia Pictures.

²⁹ Girdler, William (1977): *Day of the Animals* [DVD] USA: Multicom Entertainment Group Inc. & Film Ventures International / Warner Bros.

³⁰ Godlovitch, Stanley und Roslind et al. 1971. *Animals, Men and Morals*. London: Victor Gollancz ; New York: Grove Press ; Singer, Peter. 1975. *Animal Liberation*. USA: Harper Collins.

³¹ vgl. <https://www.tierrechte.de/2018/02/13/tierschutz-und-tierrechtsbewegung-eine-historische-annaeherung/>, letzter Aufruf: 14.03.2020).

³² Wiggins, Kyle. 2018. *American Revenge Narratives*. Schweiz: Springer International Publishing AG.

³³ Um dem Tier durch Anthropomorphisierung eine für den Menschen verständliche Affektebene hinzuzufügen, gibt es laut Vinzenz Hedinger drei Haupttechniken: Den Gebrauch von Stimmen, die Konstruktion expressiver Mimik und die Konstruktion von Analogien der Einfühlung (zum Beispiel durch Schnittmontagen, die menschliche Mimik und Tiergesichter abwechseln, wodurch die menschliche Emotion auf das Tier projiziert wird). Auf den ersten Eindruck wirkt eine solche Gefühlszuschreibung hilfreich, da sie positive Assoziationen mit dem Tier weckt, dieses wird in dem Prozess jedoch nicht mehr als Tier gesehen. Durch die Darstellung des Tieres mit typisch menschlichen Eigenschaften wie einem aufrechten Gang, Sprache oder menschenähnlicher Mimik wird das Tier zu

As a result, even the cognitively most engaging animal horror tales fall flat in another dimension, which would, however, be key to their success, namely the (positive) emotional and affective bonds with animal characters (Fuchs 2018: 202).

Um die Aussage von Fuchs anhand von Filmbeispielen evaluieren zu können, muss zunächst das allgemeine Verhältnis zwischen Mensch und Tier beleuchtet werden, sowohl in der gelebten Realität als auch dessen Darstellung in den Medien. Der Umgang mit gesamtgesellschaftlichen ökologischen Fragen über Tierrechte, Tierversuche und Umweltthemen wird maßgeblich durch die mediale Darstellung der Natur und der Tiere beeinflusst, die sich wiederum auf die historisch-kulturelle Trennung in zwei Sphären zurückführen lässt. Um diese sich gegenseitig beeinflussenden Strukturen zu verstehen, wird in den folgenden zwei Kapiteln zunächst betrachtet, wo sich der Mensch gegenüber dem Tier positioniert und anschließend untersucht, welche Auswirkungen das auf das gesellschaftliche Leben hat. Die daraus gewonnenen Ergebnisse sind maßgeblich, um die tieferen Bedeutungsebenen von Tierhorrorfilmen zu verstehen, die danach analysiert werden.

Die Dualität und der Begriff des „Anderen“

Die Grenze zwischen Mensch und Tier

Here is a list of fearful things,
The jaws of sharks, a vulture's wings
The rabid bite of the dogs of war,
The voice of one who went before,
But most of all the mirror's gaze,
Which counts us out our numbered days.

- Horrorautor Clive Barker in *Abarat: Book One*, [n.p.]³⁴

Schlägt man im Duden den Begriff „Dualität“ nach, erhält man als Erklärungen „Zweiheit“, „Doppelheit“ und „wechselseitige Zuordnung“³⁵. Die Dualität beschreibt somit ein Paar, bei dem sich die Eigenschaften des einen Teils über die des anderen bestimmen lassen und andersherum, sodass eine wechselseitige Informationszuordnung stattfindet. Auf diesem Konzept beruht der „Dualismus“³⁶, laut Duden eine „philosophisch-religiöse Lehre von der Existenz zweier Grundprinzipien des Seins, die sich ergänzen oder sich feindlich gegenüberstehen“, wobei beispielhaft die Paare „Gott – Welt“ und „Leib – Seele“ genannt werden. Diese Lehre geht davon aus, dass die Teile der dualistischen Paare zwar durch ihre gegenseitige Bedeutungszuweisung voneinander untrennbar sind, gleichzeitig aber nie kombiniert werden können³⁷. Das Prinzip besteht über seinen religiösen Kontext hinaus bis heute und findet sich in verschiedenen Gegensatzpaaren wieder, von denen einige gesamtgesellschaftliche Relevanz aufweisen:

einer (fantastischen) Abwandlung eines Menschen und somit als solche für schützenswert gehalten und nicht als Tier (vgl. Hedinger in *Kinogefühle* 2005: 319ff).

(Brütsch et al. 2005. *Kinogefühle*. Deutschland: Schüren Verlag GmbH).

³⁴ https://en.wikiquote.org/wiki/Clive_Barker (letzter Aufruf: 14.04.2020).

³⁵ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Dualitaet> (letzter Aufruf: 14.03.2020).

³⁶ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Dualismus> (letzter Aufruf: 14.03.2020).

³⁷ Vgl. <https://lexikon.stangl.eu/2013/dualismus/> (letzter Aufruf: 14.03.2020).

„Kultur – Natur“, „Geist – Materie“, „Vernunft – Trieb“, „Seele – Körper“, „Moral – Instinkt“, „Ordnung – Chaos“, „Frau – Mann“, „Schwarz – Weiß“ und schließlich auch „Mensch – Tier“³⁸

Doch wozu dient eine solche Zweiteilung, die die Komplexität der Paare nur skizzenhaft einordnen und niemals richtig beschreiben kann?

Wie bereits in der Definition angerissen, soll das Eine durch das Andere beschrieben werden; nicht nur durch den Begriff selbst, sondern auch durch die Zuschreibung von Eigenschaften zur einen oder zur anderen Seite. Wird beispielsweise dem Menschen die Fähigkeit zur Sprache, dem komplexen Einsatz seiner Hände und moralisches Denken zugeordnet, lässt sich daraus ableiten, dass diese Eigenschaften seinem Gegensatz fehlen. Somit wird mit der Paarbildung auch stets eine Bewertung vorgenommen und als Status Quo bestimmt, welche Eigenschaften eine Seite haben kann - und sollte - um sich von der anderen klar abgrenzen zu können (vgl. Mütterich in *Das Mensch-Tier-Verhältnis*: 51).

Durch das Konzept des Dualismus werden künstlich zwei Seiten konstruiert, das „Eine“ und das „Andere“, wobei dem Anderen üblicherweise die negativen, unerwünschten Eigenschaften zugeschrieben werden. Diese künstliche Abgrenzung hat historisch insbesondere das Tier betroffen, das, wie Lippit beschreibt, der Mensch als „Antithesis“ zu sich selbst konstruiert hat (Gregersdotter et al. 2015: 2 nach Lippit 2000). Diese Negativdarstellung des Tieres beginnt bereits früh in der Menschheitsgeschichte durch die Religion, die seine Unterwerfung instrumentalisiert:

Die pejorative Färbung von Tier-Bild und Tier-Status in den Gesellschaften, die kulturell den monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam verbunden sind, verweist zum einen auf den Ursprung einer patriarchalen Viehzückerkultur, zum anderen auf ein spezifisches Gottesbild, ein hieran orientiertes Menschenbild, sowie auf eine Zwei-Welten-Lehre, in deren Rahmen sich auch die Vorstellung eines personalen satanischen Antagonisten entwickelt. Durch das religiöse Postulat der menschlichen bzw. männlichen Gottesebenbildlichkeit³⁹ und den biblischen Herrschaftsauftrag über andere Lebewesen bedarf diese hierarchisch-dualistische Grundordnung – nicht zuletzt aus erzieherischen Gründen – eines Gegenentwurfs zum Menschen und zu seinen aus der Imago Dei-Lehre abgeleiteten, idealisierten Gattungsmerkmalen. „Das Tier“, ursprünglich in der Alltagskultur vorrangig als Brandopfer und Fleischlieferant betrachtet, bildet als beherrschbares und dem religiösen Gesetz nach zu beherrschendes Wesen die ideale Projektionsfläche für das Böse, Gottferne und Anti-Menschliche. 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 (Mütterich 2015: 53-54).⁴⁰

Die Herrschaft über das Tier durch den Menschen, legitimiert durch einen gottgegebenen Auftrag, beginnt schon mit der Entstehung konkurrierender Religionen in der Schöpfungsgeschichte. Im Buch Genesis fordert Gott den Menschen auf, den von ihm geformten Tieren einen Namen zu geben. Der Mensch kommt dieser Aufforderung nach und findet dabei jedoch keine Hilfe, die „dem Menschen ebenbürtig“ ist⁴¹. Damit wird nicht nur von Anfang an die

³⁸ Dabei weist die Soziologin Birgit Mütterich darauf hin, dass dem Menschen stets die Eigenschaften des Geistes, der Kultur und der Ordnung zugeschrieben werden, während dem Tier und der Natur Triebhaftigkeit und Instinkt zufallen (vgl. Mütterich in *Das Mensch-Tier-Verhältnis* 2015: 51). (Brucker et al. 2015. *Das Mensch-Tier-Verhältnis*. Wiesbaden: Springer VS.)

³⁹ Mütterich weist hierbei darauf hin, dass sich das Christentum im Gegensatz zu anderen Religionen (z.B. Buddhismus), die verschiedene Gottesgestalten aller Form (Mann, Frau, Tier, Hybrid) beschreiben, auf einen einzigen allmächtigen männlichen Schöpfergott beschränkt.

⁴⁰ Demzufolge entspricht die Dualität zwischen Mensch und Tier der zwischen Gott und Satan (vgl. Mütterich 2015: 54).

⁴¹ Vgl. Die Bibel: Genesis, 1. Buch Mose 2: 20. Bezogen wird sich an dieser Stelle auf die offizielle Einheitsübersetzung der Katholischen Kirche aus dem Jahr 2016, zu finden unter:

Gleichwertigkeit des Tieres gegenüber dem Menschen ausgeschlossen, sondern diese Unterwerfung zusätzlich durch den Prozess der Namensgebung zementiert:

Den Beginn des Bewusstseins von der Nacktheit, von Gut und Böse, von sexueller Differenz, vom Selbst und von allem anderen müsste man bei der Zuweisung eines Namens ansetzen. Wo Benennung ist, ist auch Maskierung: Der Mensch tritt ins Leben vor, indem er eine Maske in Form eines – von ihm frei erfundenen – Namens vor sich her trägt, die dann Tiere aufsetzen sollen. Ab diesem Zeitpunkt wird alles, was er sich selbst zuschreibt, vom Anderen auf ihn kommen, von der Maske des Anderen, vom Nicht-Wissen von sich selbst, von einer Art selbst auferlegtem Visier-Effekt, was zugleich auch bedeutet, dass es von hinten, von außerhalb des für ihn Sichtbaren oder Vorhersehbaren kommt (Wills in *Zeitschrift für Medienwissenschaft Heft 4: Menschen und Andere* 2011: 26)⁴².

Zu diesem Zeitpunkt entsteht das Konzept des Dualismus: Der Mensch, der zu diesem Zeitpunkt erst kurze Zeit auf der Erde existiert und somit noch nichts über sich selbst und die Welt weiß, bezieht sein Selbstverständnis und seine Identität aus dem Anderen. Statt die Benennung (vorerst) abzulehnen und sich selbst zu entdecken, bevor er seine Umwelt benennt, leitet er sich aus dem Tier ab und ist dabei noch arrogant genug, sich trotz dessen über seinen Lehrer zu stellen (ebd.: 26-27).

Die Vergabe von Namen als Mittel zur Kontrolle bzw. Abgrenzung von anderen Vertretern derselben (oder anderer) Spezies ist seither einer der prägenden Faktoren, die Menschen zur Abgrenzung vom Tier angeführt haben. Ein Eigenname verleiht den Status der Menschlichkeit und eine Identität, indem er von der namenlosen Masse gleichartiger Lebewesen abhebt (ebd.: 25). Das eigene Haustier hat einen Namen, über den meistens lange nachgedacht wird. Wenn es sehr geliebt wurde, wird es nach seinem Tod wie ein Mensch begraben. Die Nutztiere, die der Mensch schlachtet, liegen namenlos auf dem Teller. Schließlich wäre eine Identität nur hinderlich, wenn das Tier als Nahrung dienen soll, da dem Menschen sonst wieder konkret bewusst würde, dass er gerade ein Lebewesen verspeist und kein Stück ehemals „lebende[r] Materie“, ein auf seinen reinen Nutzen reduziertes Tier (Mütherich in *Das Mensch-Tier-Verhältnis* 2015: 54; vgl. auch Fay in *Der Film und das Tier* 2012: 146)⁴³.

Einen Namen zu besitzen, bedeutet, sterblich und sich dessen bewusst zu sein, aber auch, dass etwas von der eigenen Person über den Tod des Körpers hinaus bestehen wird. Aus dem Bewusstsein für die eigene Sterblichkeit folgt also, dass dementsprechend gehandelt werden kann und das diesseitige Leben möglichst vorteilhaft gestaltet werden kann, entweder zum Selbstzweck oder einem religiösen Glauben nach zur Verbesserung der jenseitigen Existenz.

Der französische Philosoph Derrida beschreibt diese Identitätskonstruktion des Menschen durch den Aspekt der Lebendigkeit als „[...] das Vermögen, sich spontan zu empfinden und sich auf sich selbst zu beziehen, eine ‚Selbstaffektion und Selbstbewegung‘, an anderer Stelle beschreibt er dies als ‚Sensibilität, Reizbarkeit und Selbstbewegung, [...] Spontaneität, die in der Lage ist, sich zu bewegen, sich zu organisieren und sich selbst zu affizieren, sich selbst zu markieren, seine eigene Spur zu ziehen und sich mit den Spuren seiner selbst zu affizieren.‘ Und weiter: ‚Was ihm [Anmerkung: dem Tier] jedoch abgestritten wird – und hier wird die Funktionsweise und die Struktur des <Ich> wichtig, selbst dort, wo das Wort <ich> fehlt –, ist das Vermögen, auf deiktische, autodeiktische Weise auf sich selbst Bezug zu nehmen, zumindest

https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/einheitsuebersetzung/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/1/20001/29999/?no_cache=1&cHash=272b655728e8582db8ee4d2b740a8504
(letzter Aufruf: 14.04.2020)

In der Lutherbibel ist es so übersetzt worden, dass der Mensch keine Hilfe fand, die „ihm entsprach“, was ein vergleichbares Überlegenheitsdenken transportiert. Zu finden unter:
<https://www.bibleserver.com/LUT/1.Mose2> (letzter Aufruf: 14.04.2020).

⁴² Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.): *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 4: Menschen und Andere*, Jg. 3 (2011), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2509>.

⁴³ Nessel et al. 2012. *Der Film und das Tier*. Berlin: Bertz + Fischer GbR.

virtuell den Finger auf sich zu richten, um zu sagen: ‹Das bin ich›. Das nicht-menschliche Tier ist angeblich unfähig zu ‹ebendieser autodeiktischen und selbstreferentiellen Autotelie› (Wills in Zeitschrift für Medienwissenschaft Heft 4: Menschen und Andere 2011: 24-25).

Aus der Fähigkeit, sich auf sich selbst beziehen zu können, folgt dementsprechend eine Erkenntnis und ein Verständnis über das eigene Handeln; daraus geht wiederum die Möglichkeit hervor, dieses planvoll und moralisch vertretbar zu gestalten. Was den Menschen zufolge dieser von Derrida beschriebenen Philosophie vom Tier abhebt, ist die implizierte Möglichkeit, zielgerichtet und folgenbewusst nach selbst (oder von der Gesellschaft) festgelegten Wertvorstellungen zu agieren und darauf basierend eine komplexe Identität zu entwickeln.

Insbesondere der Tierhorrorfilm basiert auf der Annahme, dass Tiere nicht zu ethischem Denken oder Handeln in der Lage sind. Dort existiert das Tier jenseits der Ethik (orig.: „beyond the ethical“) und ist somit unfähig, Reue oder Mitleid zu zeigen (Gregersdotter et al. 2015: 7). Daraus resultiert, dass die einzige Möglichkeit, die dem Menschen zur Verteidigung gegen die Grausamkeit des Tiers bleibt, darin besteht, genauso grausam wie das Tier zu werden und es umzubringen. Auf der anderen Seite suggerieren Filme des Subgenres, dass die Menschen trotzdem nicht von ihrer ethischen Verantwortlichkeit gegenüber den Tieren entbunden sind, selbst wenn diese über keine Ethik verfügen: Verhalten sich Menschen grausam oder unethisch gegenüber Tieren, wird das im Genre sofort von diesen bestraft⁴⁴. Folglich ist es Menschen wie Nicht-Menschen gemein, dass sie an vergleichbare ethische Grundlagen gebunden werden müssen, wenn sie überleben wollen.

Andere philosophische Ansätze sprechen dem Tier die Fähigkeit zum planvollen Handeln zwar nicht ab, halten es jedoch für unfähig, es richtig einzusetzen:

Es versteht sich übrigens von selbst, daß es uns nicht einfällt, den Tieren die Fähigkeit planmäßiger, vorbedachter Handlungsweise abzustreiten. Im Gegenteil. Planmäßige Handlungsweise existiert im Keime schon überall, wo Protoplasma, lebendiges Eiweiß existiert und reagiert, d.h. bestimmte, wenn auch noch so einfache Bewegungen als Folge bestimmter Reize von außen vollzieht. Solche Reaktion findet statt, wo noch gar keine Zelle, geschweige eine Nervenzelle, besteht. Die Art, wie insektenfressende Pflanzen ihre Beute abfangen, erscheint ebenfalls in gewisser Beziehung als planmäßig, obwohl vollständig bewußtlos. [...] Aber alle planmäßige Aktion aller Tiere hat es nicht fertiggebracht, der Erde den Stempel ihres Willens aufzudrücken. [...] Kurz, das Tier benutzt die äußere Natur bloß und bringt Änderungen in ihr einfach durch seine Anwesenheit zustande; der Mensch macht sie durch seine Änderungen seinen Zwecken dienstbar, *beherrscht sie* [eigene Hervorhebung]. Und das ist der letzte, wesentliche Unterschied des Menschen von den übrigen Tieren, und es ist wieder die Arbeit, die diesen Unterschied bewirkt (Engels 1999: 452)⁴⁵.

Besondere Betonung kommt in dieser Philosophie der Herrschaft zu – dabei beschränkt sich Friedrich Engels nicht auf die Kontrolle über das eigene Handeln, sondern erweitert sie ähnlich der Bibel auf die Natur und damit auch auf die Tiere, als deren Teil er diese sieht. Die Unterwerfung der Natur zu „seinen Zwecken“ wird somit als Ziel des Menschen dargestellt, legitimiert durch dessen planende Intelligenz. Die Problematik einer Herrschaft über die Natur ist Engels dennoch bewusst: Er mahnt, sich an diesen „menschlichen Siegen über die Natur“ nicht zu sehr zu erfreuen, denn „für jeden solchen Sieg rächt sie sich an uns“ (ebd.: 452). Die Folgen der Einmischung in die Natur sind vielfältig und schwer vorauszusehen, da sie sich häufig unerwartet und erst langfristig zeigen.

⁴⁴ Ein Beispiel für diesen Aspekt findet sich im Film „The Meg“, der später in der Arbeit noch behandelt wird: Der titelgebende Megalodon rächt sich an mehreren Fischern, die Haien ihre Flossen für die Verwendung in Suppen abgeschnitten und die Tiere danach zurück ins Meer geworfen haben.

⁴⁵ Engels, Friedrich. 1962. *Dialektik der Natur*. In: Karl Marx / Friedrich Engels – Werke, Band 20, S. 444-455. Berlin: Dietz Verlag.

Und so werden wir bei jedem Schritt daran erinnert, daß wir keineswegs die Natur beherrschen, wie ein Eroberer ein fremdes Volk beherrscht, wie jemand, der außer der Natur steht - sondern daß wir mit Fleisch und Blut und Hirn ihr angehören und mitten in ihr stehn, und daß unsre ganze Herrschaft über sie darin besteht, im Vorzug vor allen andern Geschöpfen ihre Gesetze erkennen und richtig anwenden zu können (ebd.: 453).

Engels sieht die Fortschritte in der Naturwissenschaft als Möglichkeit, diese Herrschaft durch Wissen auf- und auszubauen, weil sich dadurch die Folgen möglicher Schäden durch menschliches Handeln voraussagen und vermeiden lassen. Es wirkt widersprüchlich, dass er diese Dominanz über die Natur als Teil des Prozesses sieht, wieder zur Natur zurückzukehren:

Je mehr dies aber geschieht, desto mehr werden sich die Menschen wieder als Eins mit der Natur nicht nur fühlen, sondern auch wissen, und je unmöglicher wird jene widersinnige und widernatürliche Vorstellung von einem Gegensatz zwischen Geist und Materie, Mensch und Natur, Seele und Leib, wie sie seit dem Verfall des klassischen Altertums in Europa aufgekommen und im Christentum ihre höchste Ausbildung erhalten hat (ebd.: 453).

Das Prinzip des Dualismus, das die Herrschaft über die Natur und die Tiere mittels der Konstruktion und Abwertung des „Anderen“ erst legitimiert, erscheint ihm widersinnig, obwohl er die Herrschaft über die Natur und die Tiere anstrebt. Die Idee, sich gleichzeitig über die Natur zu erheben und mit ihr verschmelzen zu wollen (sie dementsprechend als wertvoll und würdig zu betrachten), ist ein Widerspruch, spiegelt aber das moderne Weltverständnis des Menschen wider: Der Mensch will die Natur gleichzeitig schützen, weil er sie braucht und in ihr lebt, sie aber auch zu seinem Vorteil ausbeuten und Kapital aus ihr schlagen. Den dabei zugrundeliegenden Widerspruch nimmt er zwar wahr, ignoriert ihn aber, weil er seinem eigenen Vorteil im Weg steht.

Abgesehen von der Befähigung zur Herrschaft besteht nach Engels der wichtigste Unterschied zwischen dem Tier und dem Menschen in der *Arbeit*. Die Fähigkeit, arbeiten zu können, entstand mit der Ausbildung der Hand, die sich dann dank der erweiterten Nutzung durch die Arbeit wiederum weiterentwickelte. Über die Arbeit entstand die Gesellschaft und als Konsequenz Geselligkeit, welche die Entwicklung der Sprache notwendig machten (ebd.: 446-448). Die Sprachfähigkeit wird häufig als entscheidendstes Abgrenzungsmerkmal angesehen.

Sprache ist der direkteste und unmissverständlichste Weg, die eigenen Bedürfnisse und Belange zum Ausdruck zu bringen. Verfügt ein Lebewesen nicht über die Fähigkeit zu sprechen, kann es nicht offen protestieren. Es kann seinen Willen oder Unwillen zwar über Mimik und Gestik ausdrücken, ist dabei jedoch stets auf das Interpretationsvermögen seines Gegenübers angewiesen. Selbst bei menschlichen Babys fällt es schwer nachzuvollziehen, worin das aktuelle Bedürfnis besteht, sodass es im Endeffekt stets auf Raten, verschiedene Versuche und Erfahrung hinausläuft. Der Darwinist Thomas Henry Huxley bezeichnete Sprache als die primäre Ursache, die den Menschen vom Affen trennt und somit als „Evidenz für die hierarchische Organisation evolutionären Progresses“ dient⁴⁶ (Holl in *Der Film und das Tier* 2012: 109).

⁴⁶ Auch John Berger vertritt in seinem Werk *Why look at animals* eine ähnliche Ansicht:

„Everywhere animals offered explanations, or more precisely, lent their name or character to a quality, which like all qualities, was, in its essence, mysterious. What distinguished man from animals was the human capacity for symbolic thought, the capacity which was inseparable from the development of language in which words were not mere signals, but signifiers of something other than themselves. Yet the first symbols were animals. What distinguished men from animals was born from their relationship with them“ (Berger 1977: 8-9).

Die Entwicklung der über Symbole hinausgehenden Sprache ermöglichte es, über die eigene Person hinaus zu denken und diese Gedanken zu veräußern. Mit den Tieren begann die Kommunikation, weswegen sich auch heute Tiere noch in diversen Analogien, Redewendungen und Vergleichen wiederfinden. Diese Entwicklung von einer selbstbezüglichen Sprache zu einer fremdreferentiellen betrachtet auch Berger daher als entscheidenden Abgrenzungsfaktor des Menschen zum Tier, das diesen Schritt nicht geschafft hat:

Daraus schlussfolgert er, dass sich eine Rasse dummer, sprachunfähiger Menschen nicht von Vieh unterscheiden würde. Da die moralischen und intellektuellen Unterschiede trotz der physiognomischen Ähnlichkeit praktisch unendlich groß wären, könnten sie nicht als Menschen wahrgenommen werden (ebd.: 114, Fußnote 35).

Die Anerkennung der Menschlichkeit eines Lebewesens basiert für ihn somit nicht auf seiner körperlichen Struktur, sondern seiner Fähigkeit sprechen zu können. Daraus leiten sich Moral und Intellekt ab, ähnlich bringt Derrida den Ansatz mit seiner Aussage „Die Stimme *ist* das Bewusstsein“ (orig.: „La voix est la conscience“) auf den Punkt (Hedinger nach Derrida in Kinogefühle 2005: 321, Hervorhebung im Original).

Ein Tier, das eine Stimme hat, ist demnach ein Wesen, das auch mit Bewusstsein ausgestattet ist, sich zur Welt bewusst verhalten und mit ihr interagieren kann, wozu auch gehört, dass dieses Wesen ein komplexes Gefühlsleben entwickelt. Gerade deshalb also, weil und insofern Stimmfähigkeit notwendigerweise mit Bewusstsein verknüpft ist, ist die Stimme auch das Vehikel der Emotion (Hedinger in Kinogefühle 2005: 321).

Der von Huxley, Derrida und Hedinger geteilte Ansatz, die Sprachfähigkeit als Beweis für ein Bewusstsein anzuführen, ist darin zu kritisieren, dass sie nur die verbalisierte Form von Sprache anerkennen. Tiere verfügen über verschiedene Formen der Kommunikation (z.B. Bewegung, Laute oder Ultraschall), die sich zwar von der menschlichen Sprache unterscheiden, ihr aber nicht unterlegen sind. Während die verbale Kommunikation des Menschen abhängig von ihrem Sender / Empfänger unterschiedlich interpretiert wird und somit Missverständnissen unterliegen kann, verfügen Tiere oft über eindeutige Methoden, um ihre Intentionen auszudrücken (z.B. Paarungstänze oder Drohgebärden), da diese für die reibungslose Erhaltung ihrer Sozialstruktur unverzichtbar sind (z.B. bei Ameisen⁴⁷ oder bei Elefanten). Darüber hinaus besitzen viele Tiere bessere Sinne als der Mensch, über die sie ihre Umwelt einordnen können, z.B. feine Geruchssensoren, ein Gespür für Gefahr oder die Fähigkeit der Ultraschallortung. Dass der Mensch die meisten Formen der Tierkommunikation nicht versteht, spricht somit nicht für das Fehlen eines Bewusstseins bei Tieren, sondern für die anthropozentrische Selbsterhöhung des Menschen und seine Angst vor Wesen, die er nicht versteht. Die Angst vor einer fremdartigen, unverständlichen Spezies, die dem Menschen in ihren Fähigkeiten überlegen sein könnte, ist einer der Gründe, aus denen die Unterdrückung von Tieren resultiert.

Nimmt man die Sprachfähigkeit als Beweis für ein Bewusstsein und führt diesen Gedanken weiter, ergibt sich in der Konsequenz ein Sonderstatus für Tiere, denen über mediale Beeinflussung eine Stimme verliehen wird. Sprechen Tiere in Filmen, erhalten sie Rechte⁴⁸. Tieren mithilfe von Medien eine Stimme zu verleihen ermöglicht also, Empathie zu ihnen aufzubauen, indem sie durch eine konstruierte Sprachfähigkeit mit dem Menschen gleichgestellt werden. Diese Anthropomorphisierung (deren Techniken in Fußnote 34 dargestellt sind) ist allerdings problematisch, weil sie darauf basiert, Gefühle für das Tier zu wecken, wenn es dem Menschen ähnelt und nicht für das eigene, tierische Lebewesen, das es ist. Zudem findet die

„But always its lack of common language, its silence, guarantees its distance, its distinctness, its exclusion, from and of man“ (Berger 1977: 6).

Bergers Skript: (https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2a-hUKEwjnsoP70_noAhWP-6QKHXH2B7YQFjAAegQIAhAB&url=http%3A%2F%2Fart-sites.ucsc.edu%2Ffaculty%2Fgustafson%2FFILM%2520161.F08%2Freadings%2Fberger.animals%25202.pdf&usq=AOvVaw2869A7FP18W997GpNkJ6C0).

⁴⁷ Ameisen leben in riesigen Kollektiven, die teilweise aus Millionen von Tieren bestehen. Ihr Sozialsystem, ihre effiziente Aufgabenverteilung und eine klare Kommunikation sichern den Fortbestand ihrer Rasse schon seit Jahrtausenden (vgl. Lillemose und Meyhoff in *Culture Unbound* (Volume 7) 2015: 402-404).

Lillemose, Jacob & Karsten Wind Meyhoff. 2015. *At the Mercy of Gaia: Deep Ecological Unrest and America's fall as Nature's Nation in Kingdom of the Spiders*. In: *Culture Unbound*, Volume 7, 386-410. Published by Linköping University Electronic Press: <http://www.cultureun-bound.ep.liu.se>.

⁴⁸ Wie Hedinger es ausdrückt: „Tiere mit Gefühlen sind Tiere mit Rechten und Ansprüchen“ (Hedinger in Kinogefühle 2005: 329).

Zuschreibung von Emotionen aus menschlicher Sicht statt: Der Mensch überlegt sich durch sein limitiertes Bewusstsein⁴⁹, wie ein Tier empfinden könnte und schreibt ihm diese Gefühle durch ein Medium zu, wodurch er dessen Wahrnehmung kontrolliert⁵⁰:

Denn zu weiten Teilen ist die Geschichte der Repräsentation von Tieren in Filmen die Geschichte einer Anthropomorphisierung, in der das Kino nur selten Macht und Kontrolle über das Tier aufgibt, nur selten darauf verzichtet, dessen Handlungen nicht zu kommentieren und durch musikalische Untermalungen Assoziationen zu menschlichen Eigenschaften herzustellen (Schwaab in *Der Film und das Tier* 2012: 123-124).

Die Darstellung von Tieren in den Medien läuft somit darauf hinaus, sie in Assoziation mit dem Menschen zu zeigen und zu begreifen, dabei aber stets strikt von ihm abzugrenzen. Diese Form der Selbstrepräsentation des Menschen durch das Tier ist charakteristisch für die beidseitige Beziehung und ein wesentliches Element des Tierhorrorfilms. Im folgenden Kapitel wird erläutert, wie das mediale Tier als Spiegel des Menschen fungiert, wie sich daraus ein bis heute bestehendes hierarchisches Verhältnis abgeleitet und erhalten hat, und welche Folgen sich daraus für den Menschen und die Tiere ergeben.

Das hierarchische Verhältnis und seine Folgen

“What the mind doesn’t understand, it worships or fears.”

– Alice Walker (Schriftstellerin & politische Aktivistin)⁵¹

Im vorangehenden Kapitel wurde dargestellt, dass sich der Mensch schon seit Anbeginn der Zeit als besondere Spezies betrachtet: Von Gott geschaffen und beauftragt, ist er der Sprache und des Denkens mächtig und verfügt damit über ein Monopol an Moral und Ethik. Im Verlauf der Jahrhunderte hat er sich von der Angst vor möglichen Fressfeinden dahin bewegt, diese bekämpfen und kontrollieren zu können, sodass er in der Moderne an einem Punkt angelangt ist, an dem die Raubtiere vor ihm geschützt werden müssen, um nicht auszusterben. Aus dieser Sicherheit und dem Wissen, dass ein normaler Städter heutzutage eher davon bedroht ist an Fettleibigkeit zu sterben als gefressen zu werden, hat sich ein Gefühl der Dominanz entwickelt. Wie selbstverständlich hat der Mensch sich selbst an der Spitze der Nahrungskette platziert und die Herrschaft über die Natur und die Tiere übernommen, die er zu seinem Vorteil einspannt, ausbeutet und zu Nahrungsmitteln verarbeitet.

Trotz dieser Entwicklung bleibt das jahrhundertealte Verhältnis zum Tier kompliziert und von unterbewussten Ängsten besetzt, die der Mensch auf es projiziert:

Therefore, when we talk about relations between humans and animals, we also usually talk about the relations between humans and other humans. The animal, then, rather than existing at a safe

⁴⁹ Wie Thomas Nagel in seinem Aufsatz *What is it like to be a bat* beschreibt, kann der Mensch nur von seinem eigenen Erfahrungshorizont auf andere Lebewesen schließen. Dadurch ist sein Einfühlungsvermögen begrenzt, insbesondere bei Lebewesen, die ihm in der Physiognomie und den Fähigkeiten kaum ähneln (Nagel 1974).

(https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=16&ved=2ahU-KEwjs4Ono1_noAhXM-qQKHfjpCcwQFjAPegQIBhAB&url=https%3A%2F%2Fwww.reclam.de%2Fdata%2Fmedia%2F978-3-15-019324-2.pdf&usq=AOvVaw1oPboPsXn1PLTvs-_Eslpg).

⁵⁰ In ihrem Kapitel *animal medial* vergleicht Sabine Nessel die Gemeinsamkeiten zwischen der medialen Darstellung von Tieren und Tieren im Zoo und kommt am Ende zu dem Schluss, dass die „Schauanordnung des Zoos und des Kinos [...] ununterscheidbar geworden [sind]“ (Nessel in *Der Film und das Tier* 2012: 44). Das Tier im Medium ist also ein Tier im Zoo: Beherrscht, in seinem Verhalten kontrolliert und auf informierende Beschreibungen reduziert, wird es seiner eigenen Identität beraubt und vom Menschen neu konstruiert.

⁵¹ <https://www.goodreads.com/quotes/113221-what-the-mind-doesn-t-understand-it-worships-or-fears> (letzter Aufruf: 21.04.2020).

distance of phenomenological, epistemological, and biological difference, is at the same time an actual being in the world we all share, a sign of complete and unbridgeable difference and a space on to which problems and discourses about human social concerns are projected (Gregersdotter et al. in *Animal Horror Cinema 2015*: 12-13).

Ähnlich beschreiben es Nessel und Pauleit in *Der Film und das Tier*:

[...] Und häufig geht es gar nicht wirklich um das Tier. Verhandelt wird vielmehr das Menschsein, das Verhältnis des Menschen zu anderen Spezies, Fragen der Moral, des Begehrens, oder des Gefühls. An der Darstellung des Tiers werden menschliche Kultur und Gesellschaft reflektiert – sowie Formen von Politik und Gemeinschaft verhandelt“ (Nessel und Pauleit in *Der Film und das Tier 2012*: 7).

Das Tier dient als Projektionsfläche für den Menschen, um soziale Konflikte und Probleme als Analogie darzustellen und zu diskutieren. Mit der Urbanisierung verschwand es größtenteils aus dem täglichen Leben des Menschen, wurde in seiner Funktion aber nach wie vor gebraucht und erfuhr eine Renaissance auf dem Bildschirm⁵². Über das Tier und seine mediale Darstellung will der Mensch sich selbst begreifen, indem er an ihm seine eigene Identität ableitet, so wie er es schon nach dem Prozess der biblischen Namensgebung tat. Folglich wird das Tier im Film nicht als Vertreter seiner Selbst oder seiner Spezies gedeutet, sondern als Metapher für vielfältige Ängste, Triebe oder Gedanken instrumentalisiert⁵³, die der Mensch aus seinem Leben ausgeschlossen und unterdrückt hat.

Im Kapitel „Die Definition von Horrorfilmen“ wurde bereits analysiert, dass die von der Gesellschaft delegitimierte Gewalt als gleichzeitige Lust- und Angstquelle in Form eines Monsters im Horrorfilm zurückkehrt. Eine andere häufige Deutung für das Tier im Film ist die hervorbrechende Auslebung unterdrückter Sexualität, da Sex für den Menschen zwar alltäglich und begehrenswert, aber nach wie vor schambehaftet ist⁵⁴. Den Grund für diese Scham sieht die Literaturprofessorin Cindy Hendershot darin, dass der Mensch, konkreter gesagt - der Mann - sich in allen anderen Bereichen seines Lebens außer der Sexualität von seinen Ursprüngen distanzieren konnte. Da sich der Geschlechtsverkehr beim Menschen nicht wesentlich von der Kopulation zwischen Tieren unterscheidet, wird er beim Sexualakt stets an seine tierischen Ursprünge erinnert. Zudem können sexuelle Triebe nicht wegrationalisiert werden und stellen somit einen Triumph des Körpers über den Geist dar. Besonders im viktorianischen Zeitalter wurden die menschlichen Bedürfnisse daher gefürchtet:

Victorians feared masturbation and animals for they believed that they could bring out their uncontrollable animalistic instincts (Do in *Animal Horror Cinema 2015*: 179).

⁵² In *Electric Animal* beschreibt Akira Lippit, dass das Verschwinden des Tieres aus dem modernen urbanen Leben mit der Entwicklung moderner Technologie zusammenfällt, die zwar das Tier selbst nicht reproduzieren, dafür dessen Essenz als Zeichen der Animalität darstellen konnte. Er betrachtet das Tier somit als zentral für die Entstehung des Kinos als Medium (Gregersdotter et al. in *Animal Horror Cinema 2015*: 3 nach Lippit 2008).

⁵³ “Thus, animals first and foremost function as vehicles to conceptualize and understand the human. [...] the essential relation between man and animal [is] metaphoric” (Fuchs in *American Revenge Narratives 2018*: 183-184).

⁵⁴ Freud interpretiert das angreifende Tier beispielsweise als Angst vor dem Vater und der Verschlingung durch diesen. In vielen darauf aufbauenden Deutungen erhält das Tier dadurch eine sexuelle Konnotation und wird mit dem Phallus oder der Vagina Dentata gleichgesetzt – manchmal auch mit beidem gleichzeitig. Jane Caputi, Professorin für Sexualität und Gender, deutete die Eröffnungsszene von *Jaws* beispielsweise als Vergewaltigungsfantasie, auch die Filmkritikerin Antonia Quirke schrieb demselben Hai einen sexuell aufgeladenen Blick (orig.: „ancient gaze of longing and envy“) zu (vgl. Gregersdotter et al. 2015: 11-12; ebd.: 216). Abseits der Zuschreibung einer animalischen Wildheit zeigen derartige Deutungen, dass das Tier seinen Status als solches komplett verliert – es ist einem Hai schlichtweg nicht möglich, einen Menschen zu vergewaltigen.

Die eigenen sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen, wird im Rahmen dieser Kultur mit Nicht-Menschlichkeit gleichgesetzt. Die selbst auferlegte Enthaltensamkeit durch Kontrolle über den eigenen Körper ist ein Maß für die menschliche Tugend, eine Überschreitung dieser Grenze zum Tier wurde in der Gesellschaft geächtet. Auch im 21. Jahrhundert besteht die Verachtung für den Geschlechtsverkehr oder die Selbstbefriedigung noch in Form des Zölibats, das Priestern auferlegt wird: Ihr Wille und ihre Hingabe zum christlichen Glauben soll durch die Zurückhaltung körperlicher Bedürfnisse ausgedrückt werden, eine Abwendung von den tierischen Ursprüngen wird somit zu einer Zuwendung zu Gott. Auch abseits der Religion werden Sexualität und alles damit Verbundene (z.B. die Geschlechtsorgane⁵⁵) in vielen Ländern der Erde nach wie vor als etwas Schambehaftetes und Unreines wahrgenommen und gesellschaftlich unterdrückt, was eine Projektion auf die Monster des (Tier)horrorfilms nahelegt.

Selbst wenn sich Filme bewusst davon distanzieren wollen, dass das Tier zur reinen Projektionsfläche reduziert wird⁵⁶, schließen Kritiker eine solche (Nicht-)Interpretation im anthropozentrischen Diskurs aus. Das Tier als solches zu deuten scheint für die Interpretation so vernachlässigbar (orig.: "does so little toward explaining the film")⁵⁷, dass diese Möglichkeit bewusst ignoriert wird (Fuchs in *American Revenge Narratives* 2018: 187). Für einige Filmkritiker liegt es daher näher, dass Hitchcocks Vögel ein visualisierter Ausbruch eines subtilen Ödipuskomplexes der Mutter oder die aggressive Rückkehr von Sex und Lust⁵⁸ sind, als zu überlegen, ob es aus der Sicht der Tiere einen Grund gäbe, Bodega Bay zu überfallen⁵⁹.

Unabhängig davon, als was das Tier gedeutet wird, wird daraus klar, dass es aus der Sicht des Menschen überwiegend nicht als eigenes Lebewesen gedeutet werden kann oder soll. Als Bedeutungsträger für den Menschen *muss* es sinnbildlich für etwas Anderes als sich selbst stehen, da es sonst keinen Beitrag zu der Identitätsbildung des Menschen leisten könnte⁶⁰.

Aus dieser Position wird die Herrschaft des Menschen über das Nicht-Menschliche zementiert, indem dem Tier jegliche Identität oder eigener Wille abgesprochen wird. Dabei ist anzumerken, dass in Tierhorrorfilmen dennoch Techniken eingesetzt werden, die in die Rolle des Tieres versetzen, beispielsweise der Point-of-View-Shot:

⁵⁵ Ein Beispiel dafür bietet der Stamm der Baruya im östlichen Hochland von Neuguinea, wo Frauen während ihrer Menstruation und der Geburt isoliert werden, da diese Vorgänge als „unrein“ betrachtet werden (vgl.: <https://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/oeku/theogrunderlagen/theogrunderlagen-236.html>, letzter Aufruf: 16.03.2020 ; oder in seiner gesamtgesellschaftlichen Wirkungskraft das Buch *Periode ist politisch* von Franka Frei). (Frei, Franka. 2020. *Periode ist politisch*. München: Heyne Verlag)

⁵⁶ Beispielsweise amüsieren sich die Protagonisten im Tierhorrorfilm *Black Water* in einem Dialog über die Interpretation von Tieren als Sexualgestalten, was als Meta-Kommentar der Produzenten über die Sinnhaftigkeit der Debatte zu verstehen ist (vgl. Fuchs in *Animal Horror Cinema* 2015: 41). (Nerlich, David & Traucki, Andrew (2007): *Black Water*. [DVD] UK / Australien: AV Pictures)

⁵⁷ Die Aussage wird dort im Kontext auf die Deutung der Vögel in Hitchcocks gleichnamigem Film bezogen. Hitchcock, Alfred (1963). *Die Vögel* (orig.: *The Birds*) [DVD]. USA: Universal Pictures.

⁵⁸ „[A] return of the repressed, a release of primitive forces of sex and appetite that have been subdued but never fully tamed“ (Gregersdotter et al. in *Animal Horror Cinema* 2015: 29).

⁵⁹ Andere Kritiker empfinden diese Deutungsebene, mit der Kritiker „Sexualität mit einer an Obsession grenzenden Penetranz ins Zentrum der Interpretation [...] rücken – gleich, ob es in den Filmen um Sexualität geht oder nicht“, berechtigt als absurd (Hentschel 2016: 12). Der Horroranalyst Frank Hentschel suggeriert diesbezüglich, dass diese „Obsession“ eine sexualpsychologische Untersuchung eher verdienen würde als die gedeuteten Filme (ebd.: 11-12). (Hentschel, Frank. 2016. *Töne der Angst* [2.Auflage]. Berlin: Bertz + Fischer GbR).

⁶⁰ Siehe Fuchs in *Animal Horror Cinema* 2015: 41:

“[...] the non-human form is inevitably enmeshed in anthropocentric discursive networks, despite any attempt to liberate it from these. [...] This fact implies that the non-human figure, which is always primarily a function of the human, is afforded no autonomous role other than as a means for conceptualizing, understanding and knowing the human.”

This language [Anmerkung: der POV-Shot] indicates that we share the world with active, independent individuals who have their own, personal perspective on that world, and accordingly, their own needs, feeling and thoughts. A technical, philosophical term for such a kind of language, such a level of discourse, is 'first-person-perspective' (Gregersdotter und Hallén in *Animal Horror Cinema* 2015: 216).

Neben dieser Einstellung, die den Rezipienten direkt im Körper (und somit gewissermaßen im Geist) des Raubtieres platziert, werden dem Tier auch über die Narration mittels Anthropomorphisierung antagonistische Qualitäten zugeschrieben: Sie erhalten einen konkreten Handlungswillen, der über die reine Fresslust hinausgeht und auf Gefühle wie Bosheit oder Rachedurst hindeutet⁶¹. Gregersdotter betrachtet den Sinn dieser Techniken jedoch nicht als Annäherung an den Menschen, sondern als Entfremdung von ihm:

It is furthermore a prerequisite for positioning animals as the other of the civilized, modern human, since otherness requires a combination of difference and comparability (ebd.: 209).

Durch die Annahme menschlicher Qualitäten verliert das Tier seinen Status als „Anderes“ in dem Sinne, dass es nicht mehr unbegreiflich ist. Im Verlauf des Tierhorrorfilms nähern sich das Tier und der Mensch einander an, beginnen ähnlich zu denken und ihre Züge zu planen. Die Angriffe gehen über die reine Fresslust hinaus und nehmen persönliche Züge der Antipathie und Rache an, das Tier erhält die Qualität eines klassischen Filmbösewichts (vgl. ebd.: 209). Die Grenze zwischen Mensch und Tier wird trotz dieser Annäherung jedoch nicht überschritten: Obwohl dem Tier antagonistische Qualitäten zugeschrieben werden, erhält es dennoch keine Identität: Es bleibt ein leerer Bedeutungsträger („empty signifier“), eine weiße Tafel („blank slate“) und dient dem Menschen als Metapher für verschiedene menschliche Gefühle. Seine Vergleichbarkeit als Anderes geht nur so weit, wie es dem Menschen zur Interpretation seiner Selbst dienlich ist, während die Unterschiedlichkeit die Grenze erhält (ebd.: 209). Der Tierhorrorfilm bewegt sich damit stets auf dem schmalen Grat zwischen einer noch zweckdienlichen und einer schon beängstigenden Ähnlichkeit zum Tierreich.

Diese Grenzüberschreitung, bei der sich das Tier als das fantastische Andere dem Menschen annähert – räumlich, körperlich und geistig – ist eine tief verwurzelte Angst im Tierhorrorgenre. Eines der bekanntesten Werke, das diese Angst gleichzeitig aufgreift und auslöst, ist die Statue *gorilla enlevant une femme*, die 1887 von dem Bildhauer Emmanuel Frémiet geschaffen wurde.

⁶¹ z.B. Filme wie *Jaws: The Revenge* implizieren die Rachsüchtigkeit des Tieres bereits im Titel. (Sargent, Joseph (1987): *Jaws: The Revenge* [DVD] USA: Universal Pictures).



Abbildung 1: Frémiets Statue *gorilla enlevant une femme*⁶²

Die Statue erzeugte im 19. Jahrhundert großes Aufsehen, weil sie nicht nur zeigte, wie ein aggressives Tier eine Frau verschleppt, sondern auch, weil viele Menschen darin eine Darstellung von wilden Afrikanern sahen, die als sexuelle Raubtiere die weiße Rasse bedrohen.

Der Aufruhr ließ sich auf verschiedene Gründe zurückführen – zuallererst erschien der Gedanke, dass sich die Menschheit und Affen ähneln, dieselben Vorfahren teilen, unverflogen. Frémiet kommentierte, dass ein zusätzliches Ärgernis darin bestand, dass der Gorilla der hässlichste Primat sei und dieser Vergleich dem Menschen kaum schmeichele. Dass ein solcher Affe seinen natürlichen Lebensraum in der entfernten Wildnis verlässt, in menschliches Territorium eindringt und dort eine Frau entführt, wurde als Beleidigung gegen die menschliche, insbesondere die westliche Kultur aufgenommen (vgl. Gregersdotter et al. in *Animal Horror Cinema* 2015: 21-22).

Gregersdotter et al. sehen in der Statue einen Ursprung des Tierhorrors, der sich später auch im erfolgreichen Film *King Kong* wiederfindet – die mögliche Nähe des Tieres zum Menschen auf einer physiognomischen, räumlichen oder intentionalen Ebene:

The anxieties that Frémiet taps – the unsettling feeling that the border separating animals from humans is unstable – is one of the central concerns and sources of anxiety in animal horror cinema (Gregersdotter et al. 2015: 21).

Während der Horrorfilm die Unantastbarkeit sozialer Normen bedroht, stellt der Tierhorrorfilm insbesondere die Grenze zwischen Tier und Mensch als porös dar und damit die selbsternannte Position der Menschen an der Spitze der Nahrungskette in Frage: Nicht nur durch seine körperliche Überlegenheit (z.B. durch Mutation oder unerwartetes Schwarmverhalten), sondern auch durch die Implikation, dass die Tiere und die Natur lediglich die Rechte zurückfordern, die der profitgierige Mensch⁶³ ihm genommen hat. Das Monster, das den Menschen

⁶² <https://i.pinimg.com/originals/4c/0d/83/4c0d83832a2e150f0f006b2e10fc224e.jpg> (letzter Aufruf: 14.03.2020).

⁶³ Tierhorrorfilme beruhen meistens darauf, dass das ursprüngliche Fehlverhalten vom Menschen ausgegangen ist, weil er aus Nachlässigkeit oder Eigeninteresse gehandelt hat. Die Bestrafung solcher Personenschuld durch ihren Untergang bezeichnet Yacowar als eine Form von poetischer Gerechtigkeit im Subgenre (Yacowar in *Film Genre Reader III* 2010: 292).

angreift, hat er also selbst zu verantworten, häufig auch selbst geschaffen. Es repräsentiert die Angst, dass die Natur, von der sich der Mensch entfremdet hat, nicht nur zurückschlägt, sondern auch das eigentliche Opfer ist. Der Mensch externalisiert die Zweifel an seiner eigenen Menschlichkeit und die Befürchtung einer Monstrosität in sich selbst, die er verleugnen und vernichten möchte:

Horror films might productively exploit the profound existential terror of the 'nonhuman otherness' that abides within. Most horror films, however, are predicated upon a quite different (humanist) notion of the self. Horror's defining monsters, on the other side of the boundary-line from the 'normal' world of humans, are created precisely from all those material (and animal) forces that the 'human' subject extrudes. Pramod K. Nayar (2014) has argued that 'The human defines itself as such by denying the illegitimate animal within itself, by seeking an expulsion of the animal inside'. While the presence of the animal, Nayar writes, 'makes the human monstrous' (p. 85) and thus must be expelled, the very process of expulsion also makes monsters. In order to defend against its own monstrosity, in other words, the human makes external monsters. As the domain (one might say, stomping ground) of these monsters, the horror film represents, indeed, is founded upon, the monster's clear separation from the human (Keetley in Animal Horror Cinema 2015: 188, Hervorhebungen im Original).

Die Visualisierung seiner eigenen inneren Monstrosität hilft ihm bei deren Verarbeitung: Indem der Mensch das Tier in sich externalisiert, kann er sich ihm stellen, es vernichten und sich somit wieder über das Tier – und damit über die Anzweiflung seiner Spitzenstellung – erheben. Indem das Monster, das er dabei bekämpft, noch viel grausamer erscheint als er selbst, wird die gegen es gerichtete Gewalt zweckdienlich (lozierend) und seine Vernichtung gerechtfertigt⁶⁴.

Auf demselben Grundgedanken, bei dem das Täter-Opfer-Verhältnis zugunsten des Menschen ausgelegt wird, basiert die moderne Gesellschaftsordnung. Verhält sich ein Lebewesen „wie ein Tier“ (eine Metapher für barbarisches, sittenloses und unkultiviertes Verhalten), muss es als Konsequenz als solches gestoppt werden, um die zivilisierte Gesellschaft zu schützen.

Die Gewalt gegen Tiere als Selbstbestätigung / Verteidigung bestehender Gesellschaftsnormen ist tief im menschlichen Bewusstsein verankert und wird in der Alltagssprache bestätigt:

Die auf Distanzierung zielende Rhetorik und das erzieherische Potenzial der Tier-Metapher verdeutlichen Aussagen wie: „Er benahm sich wie ein Tier“, während der schlagzeilenförmige Entsetzensausruf: „Das ist kein Mensch, das ist ein Tier!“ sowohl Kontrollmangel und Brutalität auf Seiten des Tieres als auch die implizite Drohung der Aberkennung fundamentaler Rechte beim Menschen transportiert. Sich zu verhalten „wie ein Tier“ birgt also die Gefahr von Würdeverlust und kann Gewaltanwendung legitimieren. Dass Gewalt im Zusammenhang mit Tieren als rhetorisches Mittel der Abschreckung eingesetzt und inhaltlich als Selbstverständlichkeit betrachtet wird, zeigen auf menschliche Opfer bezogene Aussagen demonstrativer Empörung wie: „Sie erschlugen sie wie die Hunde“, „Man behandelte sie wie Vieh“, „Er wurde abgestochen wie ein Schwein“. Während sich die Kritik zu Recht scharf gegen die brutale Behandlung von Menschen richtet, entfaltet sich in der Formulierung gleichzeitig ein hohes Maß an Affirmation, d. h. derselbe Tatbestand dient in Bezug auf Tiere als Kontrastfolie zur Darstellung von Gewalt als „Normalität“ (Mütherich in Das Mensch-Tier-Verhältnis 2015: 52).

Die Film- und Literaturprofessorin Dawn Keetley verweist in diesem Sinne auf die Problematik Tiere zu sehr auf ihre Animalität zu beschränken (orig. "animalizing animals"), die in der Alltagskultur und -sprache hauptsächlich / ausschließlich auf gewalttätige Instinkte reduziert ist. Dadurch wird das Tier als rein instinktgesteuertes, gewalttätiges Wesen konstruiert, gegen das in der Konsequenz nur Gewalt hilft (Keetley in Animal Horror Cinema 2015: 197). Das Konzept der Menschenwürde ist also bereits in der Wortbedeutung auf Lebewesen beschränkt, die auch in die Kategorie Mensch eingeordnet werden.

Die Legitimierung und Rechtfertigung von Gewalt gegen Tiere beruht somit zusammengefasst auf zwei Faktoren: Das Tier wird als Antithese des Menschen konstruiert, als „Anderes“, das

⁶⁴ Auf diesen Aspekt wird im Kapitel „Der Territorialstreit“ noch konkreter eingegangen.

die Gesellschaft durch Gewalt und Personifikation von Sittenlosigkeit und Verrohung bedroht. Sein Status als Tier legitimiert somit automatisch seine Disziplinierung durch Gewalt, die mit der Selbstbestätigung einhergeht, dass es sich um notwendige, zielgerichtete (lozierende) Gewalt handelt.

Wie sehr das Verständnis als notwendige Gewaltanwendung strukturell in der Gesellschaft verankert ist, zeigt sich ironischerweise in der Debatte um das Essen von Tieren: Der Großteil der Menschheit will zwar nicht darauf verzichten, Tiere zu essen, besteht in diesem Zusammenhang aber dennoch darauf, dass sie vorher nicht unnötig leiden müssen und in angenehmen Lebensbedingungen aufwachsen (man denke an den Werbespruch „Eier von glücklichen Hühnern“). Gewalt gegen Tiere ist somit solange gerechtfertigt, wie sie zweckdienlich für den Menschen ist; geht sie darüber hinaus in den Bereich der autotelischen Gewalt, wird darauf mit Entsetzen reagiert (z.B. wird Angeln häufig dafür kritisiert, dass der Fisch lebendig erstickt). Am Tier werden somit die Grenzen der zugelassenen Grausamkeit ausgerichtet.

Bereits am Anfang des Kapitels bezeichnet ein Zitat von Gregersdotter et al. das Tier als Projektionsfläche zwischenmenschlicher Konflikte. Auf demselben Grundgedanken, auf dem die Grenzziehung zwischen Mensch und Tier basiert – die Konstruktion des Tieres als abgewertetes Anderes – basiert auch die Legitimierung und Ausübung von zwischenmenschlicher Gewalt. Die Unterdrückung des Tieres, die auch in seiner abschreckenden Darstellung im Tierhorrorfilm visuell verstärkt und reproduziert wird, ist dabei jedoch nicht nur eine konzeptuelle Grundlage, sondern strukturell im gesamtgesellschaftlichen Fundament der Moderne verankert:

Indem „das Tier“ vom Strukturelement einer triadischen Weltpyramide aus „Gott – Mensch – Tier“ in der Neuzeit endgültig zum ganz Anderen, d. h. zum antithetischen Konstrukt des menschlichen Selbstbildes wird, kommt ihm eine wesentliche gesellschaftspolitische Funktion zu: als implizit bleibender Referenzpunkt des westlichen Symbolsystems liefert es eine zentrale Grundlage für hierarchische Wirklichkeitskonstruktionen, Höher- und Minderwertigkeitszuordnungen und Legitimationsschemata für Ausgrenzungs-, Unterdrückungs- und Gewaltformen auch im innerhumanen Bereich (Mütherich in Das Mensch-Tier-Verhältnis 2015: 50-51).

Wie bereits im Kapitel „Die Grenze zwischen Mensch und Tier“ analysiert wurde, betrachten unterschiedliche Philosophien das Fehlen oder Vorhandensein spezifischer Attribute als Basis zur Grenzziehung zwischen Mensch und Tier: Dazu gehören unter anderem planvolles Denken, Arbeit, Herrschaftsansprüche über die Natur oder Sprache. Über den Großteil der Eigenschaften verfügt der Mensch entweder von Geburt an oder entwickelt sie im Laufe seines Lebens. Das ist aber nicht immer automatisch der Fall: Betrachtet man beispielsweise die Stimme als Beweis für ein Bewusstsein und somit für Menschlichkeit, spricht man diesen Status automatisch stummen Personen ab. Ähnlich verhält es sich mit Arbeit: Wird diese als Maß des Menschseins betrachtet, fallen einige Personengruppen aus dem Raster, die nicht arbeiten können (oder wollen). Je nachdem, bei welchem Attribut bzw. durch welche Philosophie die Grenze der Menschlichkeit zum Tierdasein gezogen wird, werden somit immer einige Menschen(gruppen) von diesem Status ausgeschlossen und verlieren damit auch ihre Rechte. Setzt man hingegen eine Kombination der Attribute an, wird es zunehmend schwerer, alle von ihnen erfüllen zu können.

An diesem Punkt setzt im zwischenmenschlichen Bereich der Prozess des Othering an:

Das „Othering“ ist ein Prozess, in dem bestimmte Menschengruppen als „Andere“ bzw. „Fremde“ konstruiert werden. Durch Distanzierung oder Abwertung auf Basis vorhandener / abwesender Attribute werden Herrschaftsansprüche gegenüber ihnen geltend gemacht und Gewalt damit legitimiert. Der zugrundeliegende Prozess ist derselbe, mit dem Tiere abgewertet und unterdrückt werden. Im zwischenmenschlichen Bereich lassen sich beispielsweise

Rassismus, Misogynie und allgemeine Diskriminierung auf das Othering zurückführen⁶⁵, indem Faktoren wie Hautfarbe, Geschlecht, Physiognomie oder mentale Zustände als Basis zur Absprechtung von Menschenwürde herangezogen werden.

Erfüllt ein Mensch nicht die subjektiv für relevant erklärten, arbiträren Vorgaben des Menschseins, wird er als Konsequenz zum „Anderen“ degradiert. Trotz physiognomischer Normgleichheit können ihm nicht nur als Individuum seine Rechte verwehrt werden, er kann auch als Exempel für eine Personengruppe (z.B. eine Ethnie) statuiert werden, die aus dieser Ableitung heraus ebenfalls abgewertet wird. Nicht nur die Vorgaben, sondern auch ihre Erfüllung unterliegen dabei auch Schwankungen: Es wird nicht von jedem Menschen dasselbe erwartet oder toleriert. Menschen mit dunkler Hautfarbe können die vorbildlichsten und erfolgreichsten Mitglieder der Gesellschaft sein und werden von Nationalsozialisten trotzdem keine Anerkennung erwarten können, geschweige denn körperliche Unversehrtheit. Stattdessen wirken sich negative Einzelfälle auf die Wahrnehmung der kompletten Gruppe aus, vom Bild des aggressiven Fußballfans bis zu dem Klischee, dass dunkelhäutige Ethnien kriminell sind, sich entsprechend ausdrücken und im Ghetto leben.

Diese Ausgrenzungslogik, die beim Tier ihren Ursprung hat, wird somit auch auf den Menschen angewandt, der in diesem Prozess zum Tier herabgestuft wird. Der posthumanistische Kulturkritiker Cary Wolfe erklärte in diesem Zusammenhang, dass die Vorstellung der Einzigartigkeit und des auf Wissen basierenden Privilegs bzw. Herrschaftsanspruchs des Menschen über alle nichtmenschlichen Lebensformen ausgehöhlt werden muss, wenn die Bewegungen für allgemeine und spezifische Bürgerrechte (u.a. Feminismus, Black Power / Black Arts) erfolgreich sein sollen:

So lange diese menschliche und speziesistische Unterwerfungsstruktur intakt bleibt, und so lange, wie es institutionalisiert ist, systematisch nichtmenschliche Tiere allein auf Grundlage ihrer Spezies auszubeuten und zu töten, so lange wird der humanistische Diskurs über Spezies auch für die Verwendung von einigen Menschen gegen andere Menschen zur Verfügung stehen (Fay in *Der Film und das Tier* 2012: 133).

Die politische Theoretikerin und Publizistin Hannah Arendt illustrierte diesen Gedanken bereits 1955 am Beispiel des Zweiten Weltkrieges und Nachkriegseuropa:

Sofern sie [die Staatenlosen] von aller Teilhabe an den von Menschen errichteten und von ihren Künsten ersonnen Welt ausgeschaltet sind [sic], besagt dieses Menschsein nicht mehr, als dass sie dem Menschengeschlecht in der gleichen Weise zugehören wie Tiere der ihnen vorgezeichneten Tierart. Ohne Menschenrechte wird man ein ‚abstraktes Menschenwesen, das keinen Beruf, keine Staatszugehörigkeit, keine Meinung und keine Leistung hat, durch die es sich identifizieren oder spezifizieren könnte.‘ Mit anderen Worten, der Flüchtling der Nachkriegszeit ist ein zum Tier gewordener Mensch (Fay in *Der Film und das Tier* 2012: 133).

Nimmt man einem Menschen seine Identität, indem man ihn aus dem sozialen Leben ausschließt, verhindert man gleichzeitig, dass er sie wiederbekommen kann. Über die Zugehörigkeit zum Menschengeschlecht über das Besitzen bestimmter Attribute (im Fall des Nationalsozialismus blonde Haare, blaue Augen, weiße Hautfarbe, arische Reinheit) wertet der Mensch sich selbst auf und andere in diesem Prozess ab, wodurch er einen Herrschaftsanspruch konstruiert. Dieser Herrschaftsanspruch ermöglicht den Teilhabenden dann, die aus der Gruppenzugehörigkeit gewonnene Macht zu erhalten, indem dafür gesorgt wird, dass die Unterdrückten nicht nur ihre Position und Würde verlieren, sondern auch der Zugang zu Macht verhindert wird. Der Prozess des Othering ist darüber hinaus auch ein Prozess der Identitätsbildung, indem er es Menschen ermöglicht, sich einer Gruppe zuzuordnen und daraus nicht

⁶⁵ vgl. <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/othering-5894>;
<https://www.diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/othering> ;
https://www.spektrum.de/news/narzissmus-und-kraenkung-foerdern-misogynie-und-gewalt-gegen-frauen/1705460?utm_source=pocket-newtab , letzter Aufruf: 19.02.2020):

nur persönliche Vorteile zu gewinnen, sondern die Gruppenzugehörigkeit als Teil ihrer Persönlichkeit zu integrieren.

Die Soziologin Raewyn Connell betrachtet in ihrem Buch *Masculinities*⁶⁶ diesbezüglich den Begriff „Gender“ nicht als Benennung der Geschlechterkonstruktion der Gesellschaft, sondern als Mittel zur Strukturierung des sozialen Umgangs. Als Beispiel für eine damit zusammenhängende Identitätskonstruktion über das Andere nennt sie die männliche Identität des weißen Mannes:

White men's masculinities, for instance, are constructed not only in relation to white women but also in relation to black men.

Auch Ideale und die soziale Stellung wurden in der Geschichte meistens mithilfe der Anderen konstruiert, beispielsweise in der Mittelklasse des 19. Jahrhunderts:

An ideal of working-class manliness and self-respect was constructed in response to class deprivation and paternalist strategies of management, at the same time and through the same gestures as it was defined against working-class women. The strategy of the 'family wage', which long depressed women's wages in twentieth-century economies, grew out of this interplay (Connell 2005: 75-76).

Dieser Kampf um die Berufstätigkeit und vergleichbare Bezahlung der Frau setzt sich bis heute fort und beeinflusst nach wie vor Familienstrukturen, die Berufswahl und die gesellschaftlichen Chancen. Über den Prozess des Othering als soziale Strukturierungspraxis wird Macht nicht nur verteilt, sondern auch von den Machträgern erhalten, indem den Unterdrückten durch Unterbezahlung und der daraus resultierenden finanziellen Abhängigkeit keine Möglichkeit gelassen wird, aus ihrer Lebenssituation auszubrechen. Diese Form der Identitätsbildung durch Inklusion und Ausgrenzung findet sich auch im 21. Jahrhundert überall, in kleinerer Form beispielsweise bei Fußballfans, die sich als Fans eines bestimmten Vereins diesem zuordnen und Mitglieder des rivalisierenden Clubs nicht nur ablehnen, sondern ihnen teilweise sogar körperlich schaden wollen⁶⁷.

Eine andere Variante des Othering besteht darin, nicht nur die eigenen Attribute aufzuwerten, sondern sie dem Anderen zu nehmen oder ihm konstruierte negative Eigenschaften zuzuschreiben. Emmanuel Levinas (Philosoph und Autor) beschreibt dazu in seinem Buch *Nom d'un chien* seine Erlebnisse als Kriegsgefangener in einem nationalsozialistischen Lager für jüdische Soldaten:

Wir waren nur noch quasi-menschlich, eine Affenbande. [...] Wesen, die ihrer Art nicht entkommen konnten; sprachlose Wesen, trotz ihres reichen Wortschatzes“ (vgl. Fay in Der Film und das Tier 2012: 148-149).⁶⁸

In Levinas Fall wird ihm die Möglichkeit zur Kommunikation entzogen, obwohl er über die Fähigkeit zur Sprache verfügt. Durch den Entzug der Sprachfähigkeit wird Levinas entmachtet und

⁶⁶ Connell, Raewyn. 2005. *Masculinities [2nd Edition]*. USA: Polity Press.

⁶⁷ Wie schnell es von einer Rivalität zur Gewaltanwendung kommen kann, beschreibt der folgende Artikel: https://perspective-daily.de/article/230/05dj6SKz?pk_campaign=FBcold&pk_source=FB&pk_content=230&fbclid=IwAR30-1kUW4rAnKd_PnNwxbe-QPI38vOQpurqe_0IDNH_kw4xlvwnpXyPkqzY (letzter Aufruf: 01.04.2020).

⁶⁸ Er beschreibt darüber hinaus die Ironie, dass das einzige Lebewesen, das ihn wie einen Menschen behandelte, ein Hund gewesen sei. „Für ihn – das stand außer Frage – waren wir Menschen.“ Bobby, der Hund, der der Einzige wäre, der Levinas in dieser Situation hätte helfen können, verfügte nicht über den Intellekt oder die Mittel dies zu tun. Trotz dieser Erfahrung bleibt Levinas im Endeffekt bei der menschlichen Einzigartigkeit (Vernunft, Sprache und – für ihn – das Gesicht), was illustriert, dass die Vormachtstellung des Menschen über das Tier trotz vergleichbarer Erfahrungen der Herabwürdigung tief im kulturellen Bewusstsein des Menschen verankert ist.

unterscheidet sich somit für die Nationalsozialisten nicht mehr von einem Tier, einem „Stück lebende[r] Materie“, wie Mütterich es ausdrückt.

Der Philosoph Giorgio Agamben beschreibt dazu, dass die Sprache zwar das ist, was den Menschen vom Tier trennt, sie aber weniger in der natürlichen psychologischen Struktur des Menschen verankert sei. Sie sei eine historische Produktion, die weder dem Menschen noch dem Tier wirklich zugeschrieben werden könne. Aus dieser Logik leitet er ab, dass es nicht die Fähigkeiten sind, die einem Menschen seinen Status als solcher verleihen, sondern ein historisches Konzept, das je nach Kultur und Intention Personen zu- oder abgesprochen werden kann (vgl. Höglund in *Animal Horror Cinema* 2015: 228).

Die Missachtung vorhandener, als menschlich klassifizierter Attribute und die Zuschreibung neuer Attribute stellen die Basis verschiedener Herrschaftsideologien des Menschen über das Tier bzw. den zum solchen degradierten Menschen dar, u.a. für den Kolonialismus:

Animal Horror genre spotlights on the animal and the natural world in which the wild animal's life is figured as the realm of the primitive while the opposite qualities have traditionally been associated with urban life in the metropolitan. [...] The European colonizers were *eating up the non-European world* [eigene Hervorhebung] and many societies it had designated as animal rather than as human. Western epistemologies of Empire have imagined the animal and the colonized to inhabit the same subordinate position. In the words of Philip Armstrong, several “of the most potent and durable intellectual paradigms produced by European cultures at the height of their imperialist arrogance owe simultaneous debts to the colonial and animal world [...]” (Fahmi 2017: 20)⁶⁹.

In diesem Zusammenhang entsteht auch ein räumlicher Dualismus als Fundament der menschlichen Weltsicht: Menschliche Räume werden als kultiviert, sicher, harmonisch und organisiert charakterisiert, während natürliche Lebensräume als wild, gefährlich und chaotisch wahrgenommen werden. Als Folge führt eine räumliche Grenzüberschreitung immer zu einer bedeutsamen Begegnung, körperlich wie mental (vgl. Fuchs in *American Revenge Narratives*: 179 nach Lotman 1990: 131). Besonders im amerikanischen Kontext ist nach Fahmi und Fuchs die frühe amerikanische Erfahrung durch eine Kampfmentalität geprägt, durch den Kampf zwischen Zivilisation und Natur, zwischen der europäischen Mentalität und der fremden Beschaffenheit der neuen Welt, deren Bewohner wild und feindlich erschienen:

Indeed, William Bradford's assertion that “savage and brutish men” who were “little otherwise than ... wild beasts” populated the woods of New England (1981, 26), Cotton Mather's statement that the forests of the New World were the “Devil's Territories” (2005, 14; italics and capitalization in original), and Hector St. John de Crèvecoeur's description of the New World's “great woods” as a place in which men “appear to be no better than carnivorous animals” (1997, 37) laid the groundwork for the vilification of the American wilderness and the attendant binary construction of the world into the artificial, safe, and ordered human world and the pristine, dangerous, and chaotic world of nature (Fuchs in *American Revenge Narratives* 2018: 179).

Der Kolonialismus wurde somit als Zivilisierungsprozess der „barbarischen“ Einwohner betrachtet⁷⁰, als prophylaktischer Schutz der Kultur vor ihrer Wildheit⁷¹:

⁶⁹ Fahmi, Marwa Essam Eldin. 2017. *Peter Jackson's King Kong (2005): A Critique of Postcolonial/Animal Horror Cinema*. In: *English Language and Literature Studies*; Vol. 7, No. 2; 2017. Kanada: Canadian Center of Science and Education. Zu finden unter: <http://doi.org/10.5539/ells.v7n2p15>

⁷⁰ Ähnlich beschreibt es Fahmi auch in seiner Kritik des postkolonialen Tierhorrorkinos: “the wilderness is the *antithesis* of civilization; it is barren, terrible, even sinister, not just the home of the savage but his natural home. The wilderness and the savage were as one; they were obstacles to be overcome in the march of progress and civilization” (Fahmi 2017: 19 nach Smith 2008: 20).

⁷¹ In dieser Abwertungsstruktur zeigt sich derselbe Gedanke, den Clasen zu Horrorfilmen beschreibt: “Evolutionary psychologists have found that over human evolution, the disgust response expanded to include norm violations. Thus we have moral disgust, an adaptive response to antisocial, norm-

Thus, colonialist ideologies function to fix and normalize the “Other” as inferior, savage and less human (Fahmi 2017: 19).

Bereits die Formulierung als “aufessen“ der nicht-europäischen Welt (auf der vorherigen Seite im Zitat von Fahmi) durch die westliche Ideologie der Zivilisierung legt die Verbindung zum Tierhorrorfilm nahe: Die Angst vor einem Rückschlag der Unterdrückten, die Furcht vor einem „wildem“ Wesen, mit dem nicht kommuniziert oder räsoniert werden kann, und die Schreckensvorstellung, dass dieses moralfreie, rachsüchtige Wesen über die zivilisierte Gesellschaft hereinbrechen, diese verderben und zerstören könnte. Es liegt daher nahe, dass das Raubtier in (amerikanischen) Tierhorrorfilmen gelegentlich nicht nur in direkter Verbindung zur Natur, sondern auch zu den amerikanischen Ureinwohnern steht, deren Rachsucht es verkörpert⁷². Die Wut der Natur gegen den Menschen erhält somit neben einer ökologischen auch eine historische bzw. persönliche Komponente.

Die Schrecken des Tierhorrorfilms nur auf das Othing oder die Rache der Ureinwohner zurückzuführen, wird dem Genre jedoch nicht gerecht. Während das Mensch-Tier-Verhältnis und das Prinzip des Othing das Grundgerüst aller Filme des Subgenres darstellen, vermitteln die unterschiedlichen Narrative jeweils andere Schreckensbotschaften für die menschliche Gesellschaft. Im Folgenden soll anhand verschiedener Tierhorrorfilmtypen untersucht werden, welche zwischenmenschlichen Konflikte auf das Tier projiziert werden und wie ihre Darstellung sich auf deren Rezeption auswirkt.

Die Umsetzung im Film

Wie jedes Genre folgt auch der Tierhorror bestimmten Konventionen, die seine Form und seinen Inhalt beeinflussen. Der Tierhorrorfilm folgt typischerweise folgendem grundlegenden Aufbau:

1. Zu Beginn des Films ist die Welt noch in Ordnung. Die Gefahr, die von dem Tier oder dem Schwarm ausgeht, ist noch nicht entstanden oder zumindest nicht entdeckt worden. Die Protagonisten, Charakterbeziehungen und das Setting werden vorgestellt. Ist der Auslöser der Katastrophe menschlicher Natur (z.B. durch Experimente am Tier oder Eindringen in dessen Habitat), wird dies dargestellt oder durch unmoralisches Verhalten der Protagonisten auf die Eskalation des Konflikts vorausgedeutet (z.B. in Form von Tierquälerei).
2. Die Bedrohung macht sich bemerkbar, erste Angriffe finden statt. Diese werden von den Protagonisten bemerkt, aber geleugnet (z.B. „Hier draußen gibt es keine Haie“) oder heruntergespielt (z.B. „Das hast du dir nur eingebildet“). Existiert im Ensemble eine Figur, die die Gefahr richtig einschätzt (z.B. ein Wissenschaftler oder jemand, der bereits mit der Bedrohung in Kontakt kam), werden die Warnungen in den Wind geschlagen, indem sie entweder als Panik abgetan bzw. verlacht werden oder bewusst ökonomischen Interessen untergeordnet werden.

flouting behavior. Pathogen disgust protects our bodies from corruption, whereas moral disgust protects our social structures from corruption” (Clasen 2019: 6-7 nach Kjeldgaard-Christiansen 2016).

⁷² In manchen Filmen bleibt die Konnotation subtil, in anderen wird sie offensichtlich gemacht: In „Snow Sharks“ wird der titelgebende Hai durch den Zorn der Ureinwohner, deren Friedhof aus Profitgier mit einem Skigebiet überbaut wurde, beschworen. Erst als die Grabstätte wiederhergerichtet wird, verschwindet der Hai; als zum Ende des Films das Grabmal wieder umkippt, wird der Hai jedoch wieder freigelassen. Der Film impliziert somit, dass sich die Störung der Ruhestätte der Ureinwohner durch die ignoranten Touristen wiederholen wird und somit der Zorn der Toten auch nicht vererbt.

3. Die Bedrohung eskaliert und lässt sich nicht mehr ignorieren. Die Protagonisten nehmen den Kampf auf oder versuchen zu fliehen, wobei sie Verluste erleiden.

4. Es kommt zum Höhepunkt des Konflikts, bei dem das Tier getötet / zerstört wird. Überleben dürfen die moralisch Rechtschaffenen – Profitgierige, Egoisten oder Feiglinge werden bestraft⁷³. In manchen Fällen sterben die Guten mit dem Bösen, üblicherweise gibt es aber mindestens eine(n) Überlebende(n).

5. Im letzten Schritt werden die Konsequenzen des Konflikts dargestellt: Die Überlebenden werden gerettet, die Toten rekapituliert und es wird den Opferbereiten gedankt. Fehlgeleitete Institutionen (wie die Forschungsstation in *Deep Blue Sea*⁷⁴) werden, sofern sie nicht zerstört wurden, geschlossen. Falls eine Fortsetzung geplant ist, wird abschließend noch gezeigt, wie das Tier zurück ins Leben kommt oder Nachkommen hinterlassen hat.

Während sich der grobe Plot so beschreiben lässt, hängt der konkrete Ablauf und die Länge jeder Phase auch vom Figurenensemble ab. Gibt es beispielsweise eine Figur, die der Bedrohung schon zu einem früheren Zeitpunkt begegnet ist, beginnt der Film häufig mit einer Darstellung dieses Ereignisses, um zu zeigen, was es in der Gegenwart ausgelöst hat⁷⁵. Alternativ zeigt der Film die Vergangenheit per Flashback, oft kurz bevor oder nachdem die betroffene Figur erneut auf das Monster getroffen ist.

Fuchs unterteilt Tierhorrorfilmplots in fünf verschiedene Typen:

Im ersten Typ wagen sich Menschen in die Natur, begegnen dort dem Tier / den Tieren und werden durch die Konfrontation in die Nahrungskette wiedereingegliedert, wodurch die Ausnahmestellung des Menschen in dieser in Frage gestellt wird. Er kritisiert jedoch, dass diese vermeintliche Infragestellung der Ausnahmestellung des Menschen in der Nahrungskette dadurch wiederum unterlaufen wird, dass die Filme häufig auf einen schlichten „Mensch gegen Natur“-Konflikt hinauslaufen, den der Mensch üblicherweise gewinnt.

Im zweiten Typ überschatten die menschlichen Beziehungen die ökologischen Fragen: Das Tier wird zu einem Hilfsmittel degradiert, das dem Menschen erlaubt sich selbst zu verstehen. Es wird ein symbolischer Vertreter der Bestrafung ökologischen und moralischen Fehlverhaltens.

Der dritte Typ macht seine Agenda des Naturschutzes offensichtlich, wirkt dadurch jedoch häufig simplifiziert und klischeehaft, wodurch er der ökologischen Bewegung eher Schaden zufügt als nützt. Das Tier ist das von der Natur geschickte Werkzeug zur Wiederherstellung der natürlichen Balance und Ordnung des Planeten. Diese Botschaft ist kritisch zu betrachten, da sie suggeriert, dass die Natur den Menschen in einem Prozess der Selbstgerechtigkeit bestraft und sich anschließend erholt. Dadurch wird der Mensch von seiner Verantwortung ihr gegenüber entbunden: Wenn sich die Natur im Endeffekt ohnehin erholt und der Mensch irgendwann ausstirbt, ist die Ausbeutung auf lange Sicht unproblematisch.

In der vierten Kategorie fokussiert sich der Film auf Hybridisierungen und Mutationen zwischen Mensch und Tier und verdeutlicht dadurch ihre Verbindung. Die Natur verübt dabei keine schlichte Rache, sondern bindet den Menschen in eine komplexe Beziehung ein und stellt ihn oft vor moralische Fragen (z.B. wo der Status als Mensch endet).

Der letzte Typ stellt apokalyptische Szenarien vor, in denen sich die Tiere gegen die Menschen erheben und eine neue Gesellschaftsordnung bilden – die nichtsdestotrotz noch stark vom Menschen geprägt ist.

⁷³ Vgl. Yacowars Gedanke der poetischen Gerechtigkeit in Fußnote XXXX.

⁷⁴ Harlin, Renny (1999): *Deep Blue Sea* [DVD] USA: Village Roadshow Pictures.

⁷⁵ Werden nahestehende Personen zu einem früheren Zeitpunkt von einem Hai gefressen, besteht beispielsweise eine gute Chance, dass die Hauptfigur später einen Beruf im biologischen / naturwissenschaftlichen Bereich ergreift, um die Bedrohung zu studieren – oder auf der anderen Seite den Beruf quittiert hat.

Die fünf Typen unterscheiden sich nicht nur in der Größenordnung und dem Ablauf des Konflikts, sondern auch in ihrer Darstellung der Natur und der damit vermittelten Botschaft. Im Kern läuft es dabei häufig auf eine Frage nach der Schuld und Verantwortung beider Parteien hinaus – ist das Tier lediglich ein böses, instinktgetriebenes Wesen, das die Menschen ohne Grund angreift und somit ihre Vernichtung provoziert oder tragen die Menschen die ursprüngliche Schuld⁷⁶?

Die von Fuchs vorgenommene Einteilung ist nur eine beispielhafte Möglichkeit zur Klassifizierung von Tierhorrorfilmen. Lillemose und Meyhoff unterteilen den Tierhorror in lediglich zwei Subgenres, „freak creature horror“ und „deep eco horror“. Freak creature horror befasst sich mit den Problemen wissenschaftlicher Experimente an der Natur; deep eco horror ist ein ökologisches Drama, dessen Protagonisten nicht die Menschen, sondern die Naturgewalten und ihre Vertreter sind. Der Hauptunterschied besteht somit in der Perspektive: Der freak creature horror stellt den Menschen und die Bewältigung (menschgemachter) Naturereignisse aus seiner Perspektive in den Mittelpunkt, während deep eco horror die Handlung aus der Sicht der Natur (als beängstigendes und obskures System jenseits des menschlichen Verständnisses) darstellt und den Menschen dabei zur Randfigur degradiert (vgl. Lillemose und Meyhoff: 394-395).

Wulff unterteilt die Narration von Tierhorrorfilmen in natürliche und menschengemachte Ursachen der Monsterentstehung⁷⁷. Zu den natürlichen zählen die Angrenzung an andere Welten⁷⁸ und Urzeitwesen, die z.B. durch die Plattenverschiebung eines Erdbebens wieder zutage kommen. Zu den künstlichen Eingriffen zählt er unter anderem Gentechnik, Radioaktivität oder Nachlässigkeit (die z.B. Verseuchung zur Folge hat). Dabei sind die Grenzen nicht trennscharf, sondern können auch ineinander verlaufen, beispielsweise wenn ein natürlicher Fund im Eis künstlich von Wissenschaftlern wieder ins Leben gerufen wird (vgl. Wulff 2014: 128-131).

Bereits an den drei dargestellten unterschiedlichen Einteilungsmöglichkeiten (Narration; Perspektive; Monster) zeigt sich, dass Tierhorrorfilme aus unterschiedlichen Perspektiven analysiert werden können. Die in dieser Arbeit vorgenommene Einteilung mischt verschiedene Ansätze und fokussiert den Konflikt des Films, der im Hinblick auf seine Darstellung der dualistisch geprägten Parteien Mensch - Natur / Tier und die daraus entstehende Aussage untersucht wird. Es wird davon ausgegangen, dass das Tier im Tierhorrorfilm stets als Projektionsfläche des Menschen dient, an der vielfältige zwischenmenschliche Konflikte und Moraldiskussionen illustriert werden. Jedes der vier Hauptkapitel befasst sich intensiv mit ein bis zwei Filmen, an denen eine aus dem Konflikt hervorgehende konkrete Angst des Menschen vor der Natur behandelt wird. Die Filme wurden dementsprechend danach ausgewählt, dass die im jeweiligen Kapitel analysierte Angst in ihrem Konflikt besonders gut deutlich wird.

Der Film *Prinzessin Mononoke*⁷⁹ bildet einen Sonderfall in der Auswahl: Aufgrund seiner Alterseinstufung und seines für das Subgenre unüblichen Aufbaus wird er üblicherweise nicht als Tierhorrorfilm wahrgenommen, obwohl er die Einstufung als Tierhorrorfilm nach allen betrachteten Definitionen erfüllt. Der Film bietet eine komplexe Darstellung beider Handlungsparteien (Tier – Mensch), bei der sich die Hauptfigur größtenteils auf neutralem Terrain

⁷⁶ Die Frage läuft allerdings üblicherweise auf dieselbe Lösung hinaus: Ob das Tier von sich aus böse ist oder vom Menschen dazu getrieben wurde, vernichtet wird es so oder so. Der Film gesteht dem Menschen seine Schuld zwar zu, diese wird jedoch auch häufig abgemildert und gerechtfertigt – die Experimente am Tier dienten beispielsweise der Suche nach Heilmitteln für menschliche Krankheiten. Dennoch kann das Subgenre dabei helfen, dem Menschen seine Verantwortung gegenüber der Natur wieder ins Gedächtnis zu rufen.

⁷⁷ Dabei unterteilt er auch die Monster nochmal extra in fantastische Wesen, Gestaltwandler / Hybride und Plagen / Schwärme (vgl. Wulff 2014: 132-137).

⁷⁸ Darunter fasst er verschiedene Welten, von der Urzeit über Märchen / Fantastik bis in den Weltraum. Den Kernaspekt des Konflikts sieht er in einer „klaren Topographie, die der zivilisierten Welt verschiedene andere gegenüberstellt“. (Wulff 2014: 128)

⁷⁹ Miyazaki, Hayao (1997): *Prinzessin Mononoke* [DVD-Ausgabe von Universum Film GmbH & Co. KG., 2003] Japan: Studio Ghibli.

zwischen den beiden Fronten bewegt. Im Gegensatz zu der üblichen Gegenüberstellung des Subgenres, bei der sich die guten Protagonisten gegen ein grausames Tier durchsetzen, betont Prinzessin Mononoke dabei die moralische Ambivalenz beider Handlungsparteien. Die Auswirkungen, die eine solche Darstellung auf die Rezeption des Films hat, soll abschließend im Kapitel „Lehren und Möglichkeiten der Angst“ betrachtet werden, doch zuvor wird mit dem nächsten Unterkapitel damit begonnen, den Territorialstreit und die Fressangst anhand von Prinzessin Mononoke und The Meg zu untersuchen.

Der Territorialstreit: Zivilisation gegen Natur

Aus Prinzip gefressen werden

“We did what people always do. Discover and then destroy.”
- Dr. Minway Zhang in The Meg, TC: 1:07:23 – 1:07:29

Entdecken und dann zerstören. Dieser Ablauf, den der Mitarbeiter Dr. Zhang als typisch für den Menschen bezeichnet, ist ein prominentes Motiv für Tierhorrorfilme. Das Entdecken eines neuen oder zivilisationsfernen Gebietes durch den Menschen erweckt das Tier, das dort lebt und daraufhin die Eindringlinge angreift, womit es seine eigene Vernichtung heraufbeschwört⁸⁰.

Dasselbe geschieht auch in The Meg: Eine Gruppe von Wissenschaftlern und Mitarbeitern der Unterwasser-Forschungseinrichtung „Mana One“ entdecken bei der Erforschung eines tieferen Abschnitts des Marianengrabens ein neues, bisher vom Menschen unberührtes Ökosystem. Kurz darauf wird das Forschungsschiff von einer unbekanntem Kreatur angegriffen, die sich später als Urzeithai Megalodon herausstellt. Das Schiff nimmt schweren Schaden, sodass die übrigen Mitarbeiter in der Basis von Mana One den ehemaligen Profitaucher Jonas Taylor zu Hilfe holen.

Fünf Jahre zuvor war Taylor zur Rettung einer U-Boot-Besatzung aufgebrochen und dabei ebenfalls von einer unbekanntem Kreatur angegriffen worden. Als Folge der Bedrohung ließ er zwei Kollegen zurück, um den Rest der Crew zu retten. Da niemand außer ihm die Kreatur gesehen hatte, wurde seine Reaktion als Angstpsychose gedeutet und Taylor quittierte aufgrund schwerer Vorwürfe den Dienst, verließ seine Frau und zog nach Thailand, wo er zu trinken begann.

In der Gegenwart schafft Taylor es zwar, die Besatzung der Mana One zu retten und der Tiefenschicht zu entkommen, stellt aber kurze Zeit später fest, dass ihnen dabei der Megalodon gefolgt ist. Als der Megalodon ins offene Meer herausschwimmt und Boote angreift, beschließen die Mitarbeiter der Mana One ihm zu folgen und ihn zu bekämpfen. Dabei scheitern sie jedoch und müssen unter großen Verlusten zur Forschungsstation zurückkehren. Der arrogante Milliardär Jack Morris, der sich in diesem Zeitraum gerade die von ihm finanzierte Forschungsstation zeigen ließ, belügt das Team darüber, dass er die zuständigen Regierungen informiert habe und zieht nachts los, um den Hai selbst zu vernichten. Nachdem er scheitert und stirbt, stellt das Team kurz darauf fest, dass er niemanden informiert hat, ihnen aber ohnehin niemand glaubt. Als der mit einem Peilsender versehene Megalodon daraufhin Kurs auf einen chinesischen Strand nimmt, beschließt das Team der Mana One, ihn selbst zu töten. Sie folgen ihm und können ihn durch die Anstrengungen von Taylor und der Ozeanologin Suyin, die inzwischen ein enges Verhältnis zu Taylor aufgebaut hat, schlussendlich töten.

Nachdem er 1975 in Jaws seinen ersten großen Filmauftritt hatte, wurde der Hai zu einem der bekanntesten und beliebtesten Antagonisten in Tierhorrorfilmen. Diese Popularität lässt sich

⁸⁰ Bereits in dieser narrativen Grundstruktur liegt die Verbindung zum Kolonialismus nahe.

darin begründen, dass der Hai dem Menschen so unähnlich ist⁸¹ und somit durch einen Mangel an Empathie die Abgrenzung zum fantastischen Anderen verstärkt:

Für den aufgeklärten westlichen Intellektuellen würde es sich demnach durchaus gehören, sich auch für die Gemütslage des weissen Hais zu interessieren. Offenbar aber hören beim Hai die Bereitschaft zur Einfühlung und das Bemühen um Fremdverstehen auf. Es ist gewiss kein Zufall, dass Thomas Nagel sich mit der Existenzweise der Fledermaus auseinandersetzt: Sie stellt einen Grenzfall dar, ein Tier, das bisweilen auch Ekel erweckt und in das sich einzufühlen uns Menschen, die wir putzige Fellträger vorziehen, nicht leicht fällt. Immerhin aber handelt es sich bei der Fledermaus noch um ein Säugetier, und um eines, das – bei Tageslicht besehen – sogar ein bisschen Pelz aufweist. Der Hai hingegen ist ein Fisch, und er blickt uns weder treuherzig an noch weckt er wohlige Streichelust – alles Faktoren, deren Fehlen der Einfühlung eher abträglich ist. So naheliegend für einen Menschen des 20. Jahrhunderts die Frage „How does it feel to be a shark?“ eigentlich wäre, so scheint doch die nackte Angst vor dem Fisch jeden Anreiz zur Einfühlung zu überdecken (Hedinger in Kinogefühle 2005: 314-315).

Der Hai ist ein Tier, das weder im domestizierten Umfeld des Menschen (oder wenigstens im Zoo) auftaucht noch ihm in der Physiognomie / Verhaltensweise ähnelt, wodurch er keine Vergleichbarkeit schaffen kann. Der Tierhorrorfilm verstärkt die empathische Distanz zusätzlich, indem seine Animalität und die daraus entstehende Bedrohung besonders betont werden:



Abbildung 2+3: Das Blu-Ray-Cover des Films (links) und ein Werbeplakat⁸²

Bereits über die Key Visuals wird der Hai hauptsächlich auf sein prominentestes Merkmal reduziert: Das Maul, das insbesondere im Vergleich zum Menschen riesig erscheint. Der

⁸¹ Hedinger beschäftigt sich im zitierten Kapitel mit den Gefühlen von Tieren und stellt dabei die Frage, warum die Konstruktion von Tieren ohne Gefühle (wie z.B. in Jaws) notwendig ist.

⁸² https://www.barry-today.co.uk/images/news/2018/461_meg_big_poster.jpg ;
<https://de.web.img3.acsta.net/pictures/18/07/10/11/10/1357470.jpg>.

Neben der Ähnlichkeit zum Cover von Jaws findet sich ein ähnlicher Bildaufbau bei diversen Hai-filmen der letzten Jahre, beispielsweise bei *Shark Night*, *Super Shark* oder *47 meters down: Uncaged*.

Konflikt wird bereits etabliert und erinnert durch den Kontrast an dem berühmten Kampf zwischen David und Goliath. Die Folgen sind klar: Entweder kann sich der Mensch gegen den übermächtigen Hai (bzw. konkreter gesagt, das gigantische Maul) zur Wehr setzen oder muss damit rechnen, bald unerwartet gefressen zu werden.

Dabei wird der Hai nicht nur auf einen Aspekt seiner Körperlichkeit und seines natürlichen Instinkts limitiert, sondern auch eine urtümliche Angst des Menschen aktiviert: Die Furcht, von einem Raubtier gefressen zu werden. Sie ist mit dem Selbstverständnis des Menschen an der Spitze der Nahrungskette verbunden und wird vom Tier – im übertragenen wie im körperlichen Sinne – in Frage gestellt.

After all, horror is about fear, and fear derives from something that is out of one's control. A very natural thing for us to fear is something that has power over us – such as a being that holds a higher place in the food chain. It used to be the case that the human race had to fear other predators, but those days are long since gone (at least in contemporary urban societies) and we have placed ourselves, self-assuredly, on top of the food chain. No one feeds on us anymore, so ultimately a great deal of fear comes from the idea that something unexpected can jump in and eat us (Eggertson und Forceville 2009: 5).⁸³

Der Versuch, die Zeit, in der der Mensch dem Tier ausgeliefert war, zu vergessen bzw. zu unterdrücken, transformiert das Tier im Horrorfilm in eine „unheimliche Manifestation der Rückkehr des Unterdrückten“ (vgl. Fuchs in *Animal Horror Cinema* 2015: 40, übersetzt).

Die Rückkehr des Unterdrückten kann dabei unterschiedlich interpretiert werden: Die unterdrückte Angst des Menschen kehrt zurück und spiegelt sich als Konsequenz in der Rache derer wider, die er im Verlauf der Menschheitsgeschichte zu beherrschen und auszubeuten begann. Mit der Urbanisierung, dem technischen Fortschritt und der Wissenschaft glaubte der Mensch die uralte Angst, wieder an den Boden der Nahrungskette zurückgeworfen zu werden, besiegt zu haben. Im Tierhorrorfilm kehrt sie darum als Monster zurück, das der Mensch im Überlebenskampf bezwingen muss, um seine Position zu verteidigen.

Es steckt jedoch mehr hinter der Angst gefressen zu werden, als es zunächst scheint. Gefressen zu werden oder es befürchten zu müssen, geht mit einem Kontrollverlust einher, der sowohl die eigene Angst als auch das unterworfenen Tier betrifft. Plötzlich ist das Tier, Sinnbild für Wildheit, Barbarei und Dummheit, dem Menschen trotz all dessen zivilisatorischer und wissenschaftlicher Fortschritte wieder überlegen. Es symbolisiert den Triumph der rückständigen Natur über die Moderne, das den Menschen von seinem selbstgebauten Thron stößt und an seine Wurzeln erinnert:

Humans beings are thus emptied of their self-proclaimed specialness. The reduction of human beings to their material dimension, in addition, implies a questioning of mankind's self-aggrandizing notion as the centre of the universe. As a result, animal 'predation on humans [...] has a unique ability to [...] teach a lesson from the past we forget at our peril about the unconquerability of the world we think we master' (Fuchs in *Animal Horror Cinema* 2015: 39).

Wird der Mensch auf seine materielle Dimension reduziert, wie Fuchs es bezeichnet, ist er nicht mehr als lebendes Fleisch. Somit wird er auf dieselbe Ebene reduziert, auf die er auch Tiere stellt: Er dient einem überlegenen Tier als Nahrung und unterscheidet sich somit nicht von den Schweinen oder Hühnern, die regelmäßig auf seinem Teller landen. Die Gleichsetzung mit einem Lebewesen, das der Mensch auf seinen Nutzen reduziert um es dann reuelos zu töten und zu essen, stellt nicht nur den Gedanken seiner persönlichen Überlegenheit in

⁸³ In *Deep Blue Sea* bezieht sich der Taucher Carter sogar direkt auf diese Angst, nachdem Susan erklärt, dass die Haie durch Experimente intelligenter geworden sind: „What you've done is that you've knocked us all the way to the bottom of the goddamn food chain“ (00:47:57 – 00:47:59).

Eggertsson, Gunnar Theodór, and Charles Forceville (2009). *Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films*. In: Charles Forceville & Eduardo Urios-Aparisi (eds), *Multimodal Metaphor* (429-449). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Frage, sondern auch die gesamte Gesellschaft, die auf dieser menschlichen Integrität begründet ist. Da dieser Gedanke jedoch nicht nur die herrschende Autorität / Integrität des Menschen untergräbt, sondern ihm auch Unwohlsein bereitet – schließlich hat er ja nicht nur in der Vergangenheit viele Tiere gegessen, sondern plant auch das in Zukunft auch noch zu tun – ergibt es sich als Konsequenz, dass das feindlich gesinnte Tier getötet werden muss, denn „die Zerstörung oder Unterwerfung des Monsters am Ende der Geschichte stellt die sozialen Normen wieder her“ (Schumacher in Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse 2015: 23). Indem die Ursache, die seine Selbstzweifel weckt, vernichtet wird, kann der Mensch im Tierhorrorfilm die Überlegenheit der menschlichen Rasse und ihres Fortschritts demonstrieren und die überlegene Position wiederherstellen. Aus dem Überlebenskampf wird somit eine Prinzipfrage, die immer wieder auf dieselbe Art beantwortet werden muss, um den bestehenden Standpunkt zu sichern und die Gesellschaftsordnung zu schützen.

Essen als Abgrenzung

Zudem geht mit dem Prozess der Verspeisung eine Bemächtigung einher. Engels beschreibt den Übergang von der pflanzlichen Nahrung zum Essen von Fleisch als „Emanzipationsmittel für den Menschen“, da die durch Fleischkonsum gewonnenen Nährstoffe für die menschliche Entwicklung von hoher Wichtigkeit sind und ihm zudem neue Macht verliehen:

Und je mehr der werdende Mensch sich von der Pflanze entfernte, desto mehr erhob er sich auch über das Tier. Wie die Gewöhnung an Pflanzennahrung neben dem Fleisch die wilden Katzen und Hunde zu Dienern des Menschen gemacht, so hat die Angewöhnung an die Fleischnahrung neben der Pflanzenkost wesentlich dazu beigetragen, dem werdenden Menschen Körperkraft und Selbständigkeit zu geben. Am wesentlichsten aber war die Wirkung der Fleischnahrung auf das Gehirn, dem nun die zu seiner Ernährung und Entwicklung nötigen Stoffe weit reichlicher zuflossen als vorher, und das sich daher von Geschlecht zu Geschlecht rascher und vollkommener ausbilden konnte. [...] Die Fleischkost führte zu zwei neuen Fortschritten von entscheidender Bedeutung: zur Dienstbarmachung des Feuers und zur Zähmung von Tieren (Engels 1962: 449-450).

Die Relevanz fleischlicher Nahrung liegt somit nicht nur in ihrem Nährwert, sondern dient auch als Instrument der Kontrolle. Die Nutzung von Feuer zur Zubereitung von Nahrung macht sie leichter verträglich, kürzt somit den Verdauungsprozess ab und erlaubt dem Menschen mehr Produktivität. Mit der Zähmung und Züchtung von Tieren ergab sich eine zuverlässigere und sicherere Nahrungsquelle als die Jagd und brachte gleichzeitig weitere Nutzmittel einher (u.a. Milch) (vgl. ebd.: 450).

Die Schaffung und Erhaltung von Strukturen, die Nahrung für den Menschen gewährleisten, ist ein Instrument der Machtausübung. Diese Form der Bemächtigung ist nicht nur gegen Tiere einsetzbar, sondern auch von ihnen und kann sich ebenso gegen Menschen richten:

[A]nimals grow stronger by eating human flesh 'not just because flesh provides nourishment but because the act itself is considered empowering ... [and h]umans eat other humans to overcome the fear of being eaten'. [...] Indeed, as cultural food critic Elspeth Probyn claims, 'food and eating is as much marked by pleasure as it is by power; in fact, it gestures to the pleasure of control, the desire revealed in constraint' [...]. Who can eat, and what can be eaten, involves other people, for eating necessitates putting external material inside bodies. Hence, by controlling what goes in and out of the body a person takes over others and controls a relationship" (Do in Animal Horror Cinema 2015: 171-172).

Bereits Freud beschrieb in seinem Werk *Totem und Tabu* Kannibalismus als Akt, bei dem durch den Verzehr auch die Eigenschaften der Person aufgenommen werden⁸⁴. Auch heutzutage existiert die Idee der Bemächtigung durch Nahrungsaufnahme noch: In China gibt es ein

⁸⁴ Westerink, Herman. 2012. *Totem und Tabu* (Sigmund Freuds Werke, Band 1). Universität Wien: V & R unipress.

Restaurant, das sich ausschließlich auf das Servieren von Tierpenissen konzentriert. Dabei wird angenommen, dass die Verspeisung der Genitalien aphrodisierende Wirkung habe, das Verspeisen von Tieren also der Unterstützung und Erhaltung von Männlichkeit diene⁸⁵. Auch die Heilung von Krankheiten wird in der chinesischen Kultur als Funktion der Nahrungsaufnahme betrachtet.

Die Möglichkeit essen zu können und darüber hinaus bestimmen zu können, was gegessen wird, ist mit Einfluss und Status verbunden⁸⁶. Mit der Wahl der Lebensmittel wird auch der Lebensstil bestimmt, der Aussagen über Reichtum, Gesundheit und sogar die Persönlichkeit⁸⁷ trifft. Essen erfordert Kontrolle und bedingt sie ebenso: Nicht von ungefähr ist die erste Reaktion in vielen Katastrophenfilmen (und ebenso bei realen Katastrophenängsten, wie z.B. der Coronavirus-Pandemie) naheliegende Supermärkte (friedlich oder gewalttätig) zu leeren, um Nahrung und Haushaltsmittel zu horten. Essen bedingt das Überleben und weckt somit den Selbsterhaltungsinstinkt des Menschen dieses um jeden Preis zu sichern. Auch der Akt der Nahrungsaufnahme selbst erfordert Sicherheit, da die Möglichkeit zur Selbstverteidigung in diesem Moment eingeschränkt ist. Die Kontrolle über das Essen und dessen Umstände verleihen Macht, die wiederum zur Übernahme und Beherrschung anderer Lebewesen eingesetzt werden kann. Wer die Nahrungszufuhr (durch Geld und Logistik) gewährleistet, verfügt über die Macht, darüber zu bestimmen wer überleben darf.

Im Folgenden wird eine Stelle aus Prinzessin Mononoke als Beispiel für den Prozess der Nahrungsaufnahme als Mittel zur Ergreifung von Macht analysiert.

Der Film Prinzessin Mononoke spielt in einer Welt, in der Menschen, Tiere, Götter und Dämonen im selben Ökosystem benachbart sind und über die Fähigkeit zu sprechen verfügen. Der junge Krieger Ashitaka lebt in einem abgelegenen Dorf, bis es eines Tages von einem Wildschwein angegriffen wird, das durch den Einfluss eines Dämons wahnsinnig geworden ist. Bei der Verteidigung seiner Heimat wird Ashitaka am Arm verletzt und verflucht. Als die Seherin ihm den Tod vorhersagt, sobald der Fluch sich durch seine Knochen gefressen hat, bricht er auf, um die Wahrheit hinter dem Fluch und eine Möglichkeit zur Heilung zu finden. Nach einer langen Reise in Richtung Westen kommt er bei der Eisenhütte an, einer Stadt, die von der resoluten Herrin Eboshi regiert wird. Die Stadt ist auf die Herstellung moderner Feuerwaffen spezialisiert und steht im stetigen Konflikt mit den Lebewesen des angrenzenden Waldgebietes, das sie für die Gewinnung von Erzen roden will. Im Wald lebt unter anderem ein Wolfsrudel, darunter die Menschenfrau San (alternativ auch als titelgebende „Prinzessin Mononoke“ bezeichnet), die im Wald ausgesetzt und von der Wölfsgöttin Moro als Wölfin erzogen wurde. Da die Eisenhütte durch den Fürsten Asano bedroht wird, der an ihren Waffen interessiert ist, provoziert Eboshi den Krieg mit den Waldbewohnern - den Wölfen, den Wildschweinen, den Affen und dem Waldgott, zwischen dessen Fronten Ashitaka gerät. Während sich die Bewohner der Eisenhütte mit den Wölfen und Wildschweinen einen erbitterten Kampf liefern, zieht Eboshi los, um den Waldgott zu köpfen und dessen Haupt dem Kaiser zu bringen. Die Enthauptung des Waldgottes gelingt zwar, doch sein Körper verwandelt sich in eine Schleimform, die sich über das gesamte Gebiet ausbreitet und alles Berührte vernichtet / verflucht. Erst als Ashitaka und San den Kopf zurückerobert und ihn dem Waldgott wiedergeben, beruhigt dieser sich und heilt das durch den Krieg geschädigte Land sowie Ashitakas Fluch. Eboshi, deren Stadt völlig zerstört wurde, verspricht einen Neuanfang mit einer „guten“ Stadt. Ashitaka zieht

⁸⁵ https://www.pz-news.de/weltweit_artikel,-Kraft-im-Topf-In-Penis-Restaurant-kulinarisch-unter-der-Guertellinie-geniessen-_arid,1135751.html ;
<https://www.welt.de/politik/ausland/article126672026/Fuer-Manneskraft-landen-Rehpenisse-auf-dem-Teller.html> (letzter Aufruf: 30.03.2020).

⁸⁶ Ein Beispiel bietet hier wieder der Stamm der Baruya, bei dem der überwiegende (und reine) Teil des Fleisches, obwohl es von Frauen geschlachtet wird, den Männern zusteht.
(vgl. <https://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/oeku/theogruendlagen/theogruendlagen-236.html> , letzter Aufruf: 16.03.2020).

⁸⁷ Dabei stellt sich z.B. die Frage, ob Artenschutz höher gewichtet wird als das eigene Luxusvergnügen. Man denke an das schöne Sprichwort: „Du bist was du isst.“

in ihre Stadt, während San sich mit den übrigen Wölfen in den wiederhergestellten Wald zurückzieht.

Die folgende Szene spielt sich ab, nachdem San Herrin Eboshi in der Eisenhütte angegriffen hat und dabei von Ashitaka gestoppt wurde. Mithilfe der Kräfte, die ihm der Fluch verliehen hat, kann Ashitaka mit der ohnmächtigen San die Stadt verlassen und wird im Gebiet der Wölfe durch eine Schussverletzung bewusstlos. Kurz darauf erscheint das Volk der Affen und verlangt von den Wölfen, dass sie Ashitaka herausgeben:



Abbildung 4: San und die Wölfe werden vom Affenvolk provoziert, das Ashitaka haben will.⁸⁸

Affenvolk: „Geht weg, geht weg! Wir wollen den Menschen dort haben! Wir wollen ihn essen! Wir wollen ihn essen!“

San: „Was ist denn mit euch? Wie kommt ihr, der friedliebende Stamm der Affen dazu, einen Menschen aufzuessen? Seit wann tut ihr solche Dinge?“

Affe: „Wenn wir ihn essen, werden wir auch so stark wie er und können die Menschen vertreiben.“

San: „Ihr irrt euch! Ihr werdet nie so stark wie die Menschen indem ihr sie aufesst! Glaubt mir, wenn ihr das macht, erreicht ihr nur eines: Dass ihr selbst zu anderen Wesen werdet!“

Affe: „Wir pflanzen Bäume, die Menschen reißen sie wieder raus. Der Wald wird sterben, wenn wir die Menschen nicht alle umbringen.“

San: „Gebt nicht auf, der Waldgott ist mit uns! Macht weiter mit dem Bäumepflanzen! Und wir helfen euch, wir kämpfen zusammen bis zum Ende!“

Affe: „Der Waldgott kämpft nicht für uns. Wir gehen unter. Du bist ein Mensch, was zählt dein Wort?“

(TC: 00:54:35 – 00:55:19, DVD (2003), Universum Film)

Der Dialog wird daraufhin durch Moro unterbrochen, die das Affenvolk aufgrund ihres mangelnden Respekts attackiert, woraufhin sie sich zurückziehen.

Der Dialog illustriert die Konflikte und Machtverhältnisse zwischen den Parteien, die durch Nahrungsaufnahme verändert werden sollen. Nachdem das Affenvolk gesehen hat, welche Kräfte Ashitaka durch den Fluch besitzt, wollen sie ihn verspeisen, um seine Macht auf sich zu übertragen. Die Verzweiflung der Affen über die Zerstörung ihres Landes durch Eboshi wird in dieser Tat deutlich: Sogar San, die selbst die Menschen hasst, reagiert schockiert darauf, dass die sonst friedfertigen Affen Ashitaka essen wollen. Die Ironie, dass die Affen einen

⁸⁸ Selbst erstellter Screenshot, TC: 00:54:35.

Menschen essen wollen, um damit die Macht zur Vernichtung anderer Menschen zu erhalten, wird von San aufgegriffen, die ihnen prophezeit, dass sie dadurch zu „anderen Wesen“ werden. Wie diese anderen Wesen aussehen würden, behandelt der Film nicht; das Volk der Affen unterscheidet sich jedoch in seiner visuellen Darstellung ohnehin bereits von den Wölfen:

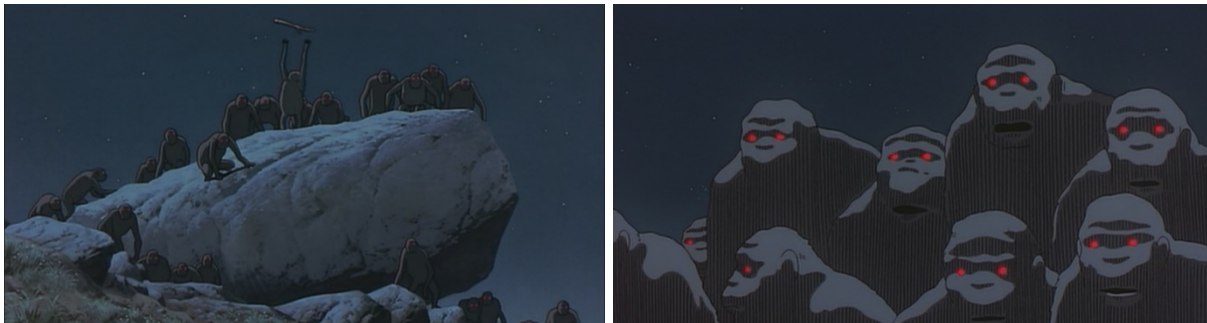


Abbildung 5+6: Die Darstellung des Affenvolkes als homogene Masse. ⁸⁹



Abbildung 7+8: Die expressive Mimik der Wolfsgöttin Moro. ⁹⁰

Während die Wolfsgöttin Moro über expressive Mimik verfügt, die Überlegenheit und Wut darstellen kann, erscheinen die Affen als gesichtslose Masse. Durch ihre schemenhaften grauen Konturen unterscheiden sie sich nicht und verlaufen körperlich ineinander; ihr Mund ist ein formloser schwarzer Fleck und die roten Augen verleihen ihnen einen unheimlichen, geisterhaften Ausdruck. Zusätzlich zum visuellen Kontrast zu den weißen Wölfen sprechen sie alle mit derselben gedämpften tiefen Stimme, zum Teil im Chor. Durch diese Darstellung wird erreicht, dass die Affen, obwohl sie ebenso wie die Wölfe als Tiere und Bewohner des Waldes klassifizierbar sind, dennoch einen anderen Status erhalten. Wenn die Wölfe mittels ihres Mauls im Film andere Lebewesen angreifen, tun sie das entweder aus Hunger, zur Selbstverteidigung, zur Rettung oder aus Rache⁹¹. Dadurch werden ihnen menschliche Attribute wie Planungsfähigkeit, Emotionen und rationales Handeln zugeschrieben. Die Affen handeln zwar ebenfalls planvoll, da sie Ashitaka als Mittel der Stärkung essen wollen, werden durch diesen geplanten Akt der Übernahme jedoch auf den Status von Bestien herabgesetzt, von denen sich auch die Wölfe abgrenzen. Bemerkenswert ist dabei Sans Formulierung, dass die Affen zu „anderen Wesen“ würden: Die Vagheit dieser Aussage impliziert, dass San nicht weiß, in welcher Form sich das Erscheinungsbild der Affen verändern würde und somit aus rein emotionalen / moralischen Gründen heraus argumentiert. Dass sie die Affen davon abbringen will, obwohl sie und die Wölfe Ashitaka ebenfalls wegen seines menschlichen Status ablehnen und von der Stärkung der Affen im Sinne der Verteidigung ihres Waldes profitieren würden, verdeutlicht ihre negative / abwertende Meinung zu dem Verhalten der Affen. Sans Aussage ist somit als Prozess des Othring zu verstehen, bei dem die Affen trotz vergleichbarer Interessen

⁸⁹ Selbst erstellte Screenshots: TC: 00:54:18 und 00:55:00.

⁹⁰ Selbst erstellte Screenshots: TC: 00:54:26 und 00:55:20.

⁹¹ Dazu sei angemerkt, dass Moro endgültig stirbt, nachdem sie Eboshi den Arm abgebissen hat, somit wird auch Rache als Zweck des Fressens zu inakzeptablem Verhalten erklärt.

und zivilisierter Fähigkeiten (Sprache) durch ihr Fehlverhalten als „Andere“ konstruiert und somit zum Maßstab tolerierbaren Verhaltens werden.

Ein anderes Lebewesen zum Zweck des eigenen Überlebens zu fressen, wird somit legitimiert, während der Aspekt der Kontrolle / Ermächtigung abgewertet wird. Dieselbe Handlung wird je nach Motivation anders bewertet und daraus ein Rückschluss auf die Menschlichkeit des Handelnden gezogen. Die im Kapitel „Die Definition von Horrorfilmen und ihre Rezeption“ getroffene Unterscheidung zwischen der inakzeptablen autotelischen Gewalt (die dem sadistischen Vergnügen über die Kontrolle und Zerstörung anderer Lebewesen dient) und der zielgerichteten lozierenden Gewalt zur Vermeidung schlimmerer Ereignisse wird hier als vergleichbare Metapher über den Akt des Fressens dargestellt, um das unterschiedliche Maß an Animalität zwischen den Tierarten zu betonen. Der Film impliziert damit, dass es nicht nur zwischen Mensch und Tier eine hierarchische Dualität gibt, sondern selbst die Tiere untereinander eine Hierarchie konstruieren. Die Tiere, denen die meisten menschlichen Qualitäten zugeschrieben werden (und die sogar einen Menschen in ihrer Mitte haben), setzen sich von den stärker animalisierten Tieren ab. Damit wird zwar die Grenze zwischen Mensch und Tier verwischt, doch gleichzeitig durch mehrere Abstufungen in den unteren Hierarchieebenen erweitert. Aus Mütterichs Perspektive betrachtet, wird sogar die Triade zwischen Gott – Mensch – Tier zerstört, da manchen Tieren im Film der Status der Göttlichkeit zugesprochen wird. Allerdings unterstehen selbst diese göttlichen Tiere wiederum dem Waldgott, dem sie huldigen und gehorchen, wodurch die Abstufungen zwar verändert werden (Waldgott – Menschen – Tiergötter - Tiere - Bestien), aber nach wie vor bestehen bleiben. Zudem verwischt der Waldgott die Grenze zwischen Mensch und Tier zusätzlich, da er den Körperbau eines Hirsches und ein Gesicht mit menschlichen Zügen hat (von den Menschen im Film explizit als solches bezeichnet).

Ein anderes Beispiel für diese Abstufung bieten die Ansichten des Wildschweingottes Okoto, der sich mit Moro über die Sinnhaftigkeit des kollektiven Angriffes der Wildschweine auf die Menschen unterhält:

Moro: „Gegen die Menschen könnt ihr nicht gewinnen. Ihre Feuerwaffen sind zu stark.“

Okoto: „Sieh auf meinen Stamm, Moro. Wir verlieren unsere Weisheit und unsere Größe. Wenn es so weitergeht, sind wir bald nur noch kleine, dumme Tiere, Jagdbeute der Menschen.“

Moro: „Du willst in einer letzten Schlacht alles riskieren, aber darauf warten die Menschen nur.“

Okoto: „Ich bitte den Stamm der Wölfe gar nicht erst um seine Hilfe. Selbst wenn jeder einzelne von uns dabei stirbt, die Menschen werden diese Schlacht nie vergessen.“

(TC: 1:08:03 – 1:08:31)

Auch Okoto grenzt sich und sein Wildschweinvolk von regulären Tieren durch „Weisheit und Größe“ ab. Der Film erwähnt zwar, dass die Menschen um die Existenz der Tiergötter wissen, stellt aber nicht klar fest, welche Tiere als regulär betrachtet werden und inwiefern die von Okoto genannten Unterschiede sich äußern.

Zudem bleibt unklar, wie die Kommunikation der Tiere konkret funktioniert – als San zum ersten Mal mit den Wildschweinen spricht, antworten sie ihr in menschlicher Sprache, zu einem späteren Zeitpunkt im Film jedoch mit einem Gurren, das sie ebenfalls versteht. San kann darüber hinaus auch mit Ashitakas Reithirsch kommunizieren, der weder über Worte noch über Laute spricht und von den Wölfen zunächst als Fressbeute angesehen wird. Als Okoto aus Angst vor dem Tod zum Ende des Films ebenfalls von Dämonen besessen wird, stellt Moro bedauernd fest, dass er dadurch bereits seine Sprachfähigkeit verloren hat. Auch der Keiler, der zu Beginn des Films Ashitakas Dorf angreift, spricht erst im Moment seines Todes, als sich die Dämonen (dargestellt durch schleimige Würmer) verflüchtigen. Bei Okoto wird angedeutet, dass er den Verstand verliert (trotz seiner Blindheit seine Pupillen verdrehen sich seine Pupillen und werden weiß), die Dämonen durch seine Verzweiflung anlockt und dadurch schließlich die Fähigkeit zu sprechen verliert. Okoto wird schlussendlich durch den Waldgott besänftigt und getötet ohne noch einmal zu sprechen. Die Fähigkeit zur Sprache ist damit nicht

inhärent in den Tieren verankert, sondern hängt von ihrem Geisteszustand ab und kann somit eingebüßt werden. Die gegenseitige Wahrnehmung der Tiervölker hängt somit unter anderem vom Merkmal der Sprachfähigkeit ab, das im anthropologischen Diskurs auch für die Abgrenzung des Menschen vom Tier hergenommen wird.

Okoto deutet in seinem Dialog mit Moro zudem auf einen weiteren Unterschied zwischen dem Wildschweinvolk und den Menschen hin: Die Wildschweine agieren als Kollektiv und sind bereit, sich für dessen größeres Ziel (die Vernichtung der Menschen) aufzuopfern⁹². Während der Schlacht erfährt Ashitaka, dass die Wildschweine Eboshis Söldner angegriffen haben, die als Köder platziert wurden. Sichtlich schockiert berichtet ein Überlebender von den Ereignissen: „Wir wussten nichts von den Bomben unter unseren Füßen und den Granaten über unseren Köpfen“ (TC: 1:30:09 – 1:30:13). Obwohl die Wildschweine von der Falle wussten, liefen sie trotzdem hinein, um ihr Ziel erreichen zu können, während die Menschen sich unwissend opferten und später bedauert werden. Diese Gruppenmentalität zeigt sich auch im Hinblick auf den Gesamtverlauf der Schlacht: Während Eboshi und die Bewohner der Eisenhütte sich mit mehreren Parteien bekriegen – dem Fürsten Asano, seinen Söldnern (die Eboshi unwissend für sich angeheuert hat) und den Tieren des Waldes – schließen sich Wildschweine aus dem gesamten Reich mit den Wölfen zusammen, um die Menschen anzugreifen. Daran zeigt sich die besondere Bedrohung von Schwarmverhalten, bei der der Schrecken daraus resultiert, dass die konkrete Größe und Zusammensetzung der angreifenden Kraft unbekannt, aber erschreckend zielgerichtet agiert:

Hence, much of the horror in deep eco horror films originates in the blurring of the contours of the threat, which in that sense makes the threat potentially ubiquitous and all encompassing. A part of this horror is also a lacking understanding of the qualities and order of the swarm, its intentions and intelligence. What is it that the birds want in *The Birds* or the bees in *The Swarm*? It is impossible to say. With their mum presence, the animals articulate something beyond our comprehension and so annul the political-discursive room for negotiation that the power structures of Modern civilisation are based on. They cannot be negotiated with. Arguments, political will or weapons are of no use. The traditional instruments of power have no effect on the changes in the deep ecology. They are unstoppable and leave humans without any escape routes. That is the plain message that the darkest works in the genre delivers to the audience (Lillemose und Meyhoff 2015: 397).

Während Schwärme in Tierhorrorfilmen üblicherweise durch die Unberechenbarkeit ihrer Handlungen und der Unklarheit ihres Ziels bedrohlich erscheinen, wissen die Wildschweine genau, was sie wollen und handeln danach. Dadurch entsteht für den Menschen eine besondere Bedrohung, die über deren Unberechenbarkeit hinausgeht: Der egoistische, auf das Überleben des Einzelnen fokussierte Mensch ist nicht nur im zahlenmäßigen Vergleich bereits unterlegen, sondern zeigt sich unfähig, der Bedrohung als geschlossene Gesellschaft entgegenzutreten. Selbst im Angesicht einer tödlichen Bedrohung können die Menschen sich nicht auf eine Strategie einigen, weil ihre individuellen Interessen – häufig in Form von Profitgier – überwiegen und Misstrauen vorherrscht. Lillemose und Meyhoff beschreiben dieses Verhalten anhand des Insektenschwarms in *Kingdom of the Spiders*:

Political and economic agendas are opposed to scientific and ecological arguments, and even when the survival of the town (read: the species) is at stake, it is not possible to reach a common approach to the challenge. That is a disturbing portrait of an impotent human society, split by egoism and special interests. Seen from Maeterlinck's perspective, the insect society of the other hand embodies a radical collectivity. All spider individuals have assigned roles and functions in the great totality that is sustained as the sole purpose of life. It is a totalitarian order characterised by an extreme work ethic and energy, manifested in the collective structures of the mound, the nest and the swarm (ebd.: 403).

⁹² Ähnlich äußert sich auch San als Vertreterin des Wolfsstammes: „Ich hab' vor dem Tod keine Angst, wenn ich damit nur die Menschen aus unserem Wald vertreiben kann!“ (TC: 00:53:46-00:53:49)

Maeterlinck betrachtet dieses Verhalten, bei dem alle Mitglieder bewusst und opferbereit auf ein höheres Ziel hinarbeiten, als „absolute Form des Kommunismus“ (ebd.: 403, übersetzt). Das Individuum hat weder eine Identität noch ein Ego, das Ziel wird nicht hinterfragt und auf dieses hinzuarbeiten, ist der kommunale Lebenszweck. Diese Form der Bereitschaft zur absoluten Selbstaufopferung ist dem Menschen fremd und wenn sie doch vorkommt, wird sie besonders honoriert, indem das Individuum zum Helden oder Märtyrer erhoben. Bei der Bekämpfung eines Schwarms und der Sicherung des Überlebens als Rasse wird die von Menschen als höchstes Gut betrachtete Individualität / Selbstverwirklichung⁹³, die ihn vom identitätslosen Tier abhebt, somit zur größten Schwäche.

Prinzessin Mononoke addiert somit zu der Bedrohung, die ohnehin schon von einem Schwarm ausgeht, noch den Aspekt der Intelligenz von dessen Mitgliedern. Durch die Konfrontation zwischen den Menschen, die untereinander intrigieren und sich gegenseitig bekämpfen, und den vereinten Kräften der Waldtiere und -götter, wird der eigentliche Schrecken des Katastrophenfilms verdeutlicht: Die Unfähigkeit des Menschen auf eine Krise besonnen und geeint zu reagieren und die Prophezeiung, dass nicht die Macht der Tiere, sondern der menschliche Egoismus den Untergang seiner Rasse zu verantworten haben wird⁹⁴.

Nachdem sich dieses Unterkapitel ausgiebig mit den Akteuren der Konfrontation beschäftigt hat, wird im nächsten das Territorium als Ursache des Konflikts in seiner Darstellung untersucht. Der Abgrenzungsprozess zwischen den verschiedenen Parteien (Mensch / Tier / Sonstige) setzt sich in der räumlichen Ebene nicht nur fort, sondern wird durch die duale Konstruktion zweier scheinbar entgegengesetzter Räume verstärkt.

Die räumliche Dimension

„Der Mensch ist nun mal so, dass er alles zwischen Himmel und Hölle will und sich nicht mit weniger zufrieden geben kann.“ (Jigo in Prinzessin Mononoke, TC: 1:56:12 – 1:56:16)

Mensch gegen Tier. Kultur gegen Natur. Zivilisation gegen Wildnis. So wie der Mensch eine Trennlinie zum Tier gezogen hat, die er zur Erhaltung seiner Identität ständig bestätigen muss, hat er sich auch von dessen Lebensraum abgewandt - der Natur. Mit der Urbanisation wurde die Natur mehr und mehr aus dem Habitat des Menschen verbannt, um Platz für Fabriken und Häuser zu schaffen. Direkte Berührungspunkte wurden zur Ausnahme, zu einer künstlich gemachten Sensation: Immobilienanbieter werben mit dem Blick ins Grüne, Wildnisreisen wurden zum Trend gemacht und für den Kontakt mit Tieren entstanden Naturparks, Zoos und Erlebnisveranstaltungen (z.B. Elefantenreiten beim Zirkus). In der Konsequenz entfernte sich die Menschheit immer mehr von der Natur und nahm sie nicht länger als Teil ihres Ursprungs oder als gemeinsames, mit allen Lebewesen der Erde geteiltes Ökosystem wahr, sondern als das Reich der Tiere und ein ausbeutbares Spektakel.

Die unterbewusste Angst, dass sich besagte Tiere irgendwann die Zerstörung ihres Lebensraumes für das industrielle Vorankommen (oder schlichtweg für das Vergnügen des Menschen) nicht mehr gefallen lassen, greift der Tierhorrorfilm auf: Das Tier verteidigt sich oder

⁹³ Insbesondere in den letzten Jahrzehnten hat sich die öffentliche Wahrnehmung von Arbeit (als Sinnbild des Beitrags jedes Einzelnen zur Gesellschaft) in ihrem Ansehen stark verringert. Mit der Generation Y, den „Millenials“, ist die Arbeit von der reinen Pflichtaufgabe zu einem Teil der Selbstverwirklichung geworden und die sogenannte „Work-Life-Balance“ zum kulturellen Kernthema avanciert. Zudem findet sich die Selbstverwirklichung als Bedürfnis auch als höchstes Ziel an der Spitze der Bedürfnispyramide von Abraham Maslow: <https://karrierebibel.de/wp-content/uploads/2016/02/Beduerfnispyramide-Maslow-Grafik-Selbstverwirklichung-650x434.jpg> (letzter Aufruf: 03.03.2020).

⁹⁴ Ironischerweise wird der Fokus auf die Fähigkeiten des Einzelnen im Tierhorrorfilm zu einer Geschichte individueller Tugendlehre, wenn es gegen einen einzelnen Gegner geht. Um diesen widersprüchlichen Aspekt geht es dann im Kapitel „Die Geister des Fracking und der Wert der Tugend“.

seinen Lebensraum, indem es die Menschen angreift, häufig als Reaktion auf ein Eindringen in das ihm zugeschriebene Gebiet. Zu den Bereichen des Menschen gehört alles, was der Zivilisation und der Kultur verschrieben ist: Städte, Industriegebiete, Urlaubsorte, Siedlungen und alles andere, was regelmäßig vom Menschen frequentiert oder genutzt wird. Den Tieren und der Natur gehören dementsprechend die Wildnis und insbesondere der Himmel und die Meere, da sich Menschen dort nur unter Nutzung wissenschaftlicher Errungenschaften aufhalten können. Bei dem Konflikt, der aus dem Invasionsplot entsteht, geht es jedoch nicht nur um Territorium, sondern auch um Prinzipien, um das allgemeine Zusammenleben und um die Selbstwahrnehmung des Menschen in einer Welt, die er in der Moderne als sein beherrschbares Eigentum beansprucht hat. Diese künstliche Leugnung seiner Ursprünge und der daraus entstehende Kampf basieren auf einem ironischen Paradox, das dem Menschen unterbewusst, oft sogar bewusst⁹⁵ klar ist:

Nowhere is the conceptual separation of the human and animal worlds as central as in invasion narratives. The invasion narrative is based on the hermetic separation of the world of animals and the artificial world of the human animal. The violence that such films feature is typically a response to the arrogance involved in humankind's separation from nature, from the ecosystem and the food chain. This separation involves an ironic paradox. If modernity is understood as involving humankind's cessation of its presence in nature – through urbanization, advances in pharmacology and medicine, and logistical and technological inventions that have made animals redundant in production – the technologies and changes in our daily lives that have made possible this separation engender the circumstances under which animal and human are brought face-to-face in invasion narratives (Gregersdotter und Hallén in *Animal Horror Cinema* 2015: 207-208).

Die Menschheit neigt dazu zu vergessen, wo sie herkommt: Auch heute werden Tiere noch als Helfer (z.B. bei der Polizei), als Nahrungsquelle oder als Testsubjekte in der Wissenschaft eingesetzt und sind auf diesen Posten kaum zu ersetzen. Insbesondere der Einsatz in der Wissenschaft ist ein für den Tierhorrorfilm typischer Aspekt, der im Kapitel „Deep Blue Heresea“ im Detail behandelt werden wird. Die Aufteilung in Natur und Kultur als jeweiliges Habitat der Menschen und der Tiere führte nicht nur zu einer Entfremdung des Menschen von der Natur, sondern auch zu ihrer Überromantisierung. Die Natur bzw. die Wildnis werden als magische Orte der (wortwörtlich) natürlichen Schönheit stilisiert, die sich unberührt von menschlichem Einfluss ihre Reinheit bewahrt haben. Eine solche Darstellung dient in Tierhorrorfilmen dazu, den Kontrast zwischen der kultivierten Welt und der Wildnis hervorzuheben und dadurch die Frevelhaftigkeit des menschlichen / tierischen Eindringens in die andere Sphäre zu untermauern.

⁹⁵ Der Großteil der Nature's Revenge-Filme vermittelt diese Botschaft wenig subtil, indem früher oder später den Menschen ihr Vergehen gegen die Natur bewusst wird und sie es sogar aussprechen. In *The Meg* haben die Forscher der Mana One nicht nur die Ruhe einer von Menschen unberührten Tiefenschicht gestört, sondern betrachten einen späteren Angriff des Megalodon auf mehrere Fischerboote auch als dessen Rache dafür, dass die Fischer kleinen Haien ihre Flossen für die Verwendung in Suppen abgeschnitten und die verstümmelten Tiere dann zurück ins Meer geworfen haben. Der Megalodon hat somit Gerechtigkeit walten lassen, indem er die Menschen gefressen hat – „The Meg evened the score“, wie Dr. Zhang es bei der Entdeckung des Schadens selbst ausdrückt (TC: 00:50:11 – 00:55:14).



Abbildung 9 + 10: Die Tiefenschicht des Marianengrabens, wie sie in The Meg dargestellt wird.

The Meg stellt die Tiefenschicht des Marianengrabens, die laut Film aufgrund einer Barriere aus Thermokline noch kein Mensch erreichen konnte, als Ort beeindruckender Schönheit dar. Der Film stellt bei der Reaktion der Forscher insbesondere ihre Begeisterung über die Optik in den Vordergrund, nicht den wissenschaftlichen Wert der Entdeckung.

Die Realität des Marianengrabens unterscheidet sich dabei deutlich von seiner filmischen Darstellung:

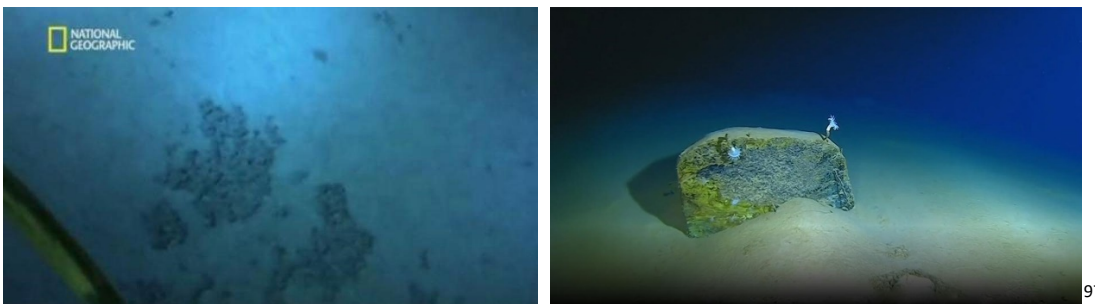


Abbildung 11+12: Der Marianengraben in der Realität

Der echte Marianengraben ist nicht nur weit weniger visuell beeindruckend, sondern auch alarmierend: Der Taucher, der die Fotos des tiefsten Punktes der Erde geschossen hat, fand selbst dort eine Plastiktüte, die auf die langfristige Schädigung des Ökosystems durch den Menschen hinweist.⁹⁸

Während die reale Natur den Menschen an seine Schuld erinnert, wird sie in ihrer medialen Darstellung zum Ort geistiger Reinigung, wo der von dem grauen, engen Leben in der Großstadt erdrückte Mensch Freiheit und frische Luft vorfindet und sich erholen kann⁹⁹. Oder, wie Milatovic es ausdrückt, die Natur ist touristisch fetischisiert (orig.: „touristically fetishized“):

Wilderness has been perceived as restoring humans to strength, an avenue to ‘recharge the batteries’ (Milatovic in Animal Horror Cinema 2015: 79).

Oder, wie Cronon es in seinem Werk The trouble with wilderness ausdrückt:

Wilderness is the natural, unfallen antithesis of an unnatural civilization that has lost its soul. It is a place of freedom in which we can recover the true selves we have lost to the corrupting

⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=gqk99tuazNo&t=34s> Screenshots aus einem Video von MR. CLIPPER zum Film The Meg, TC: 0:35 und 0:39, (letzter Aufruf: 20.03.2020).

⁹⁷ https://www.augsburger-allgemeine.de/img/video/crop19400001/4759568837-cv16_9-w940/Mondlandschaft-im-Marianengraben.jpg ; <https://www.welt.de/img/videos/mobile193457523/5591353517-ci16x9-w1300/Taucher-findet-Plastiktueete-in-11-000-Metern-Tiefe.jpg> (letzter Aufruf: 20.03.2020).

⁹⁸ <https://www.welt.de/vermischtes/article193445633/Marianengraben-Taucher-findet-Muell-an-tiefstem-Punkt-der-Erde.html> (letzter Aufruf: 20.03.2020).

⁹⁹ vgl. auch Schell in Animal Horror Cinema 2015: 62.

influences of our artificial lives. Most of all, it is the ultimate landscape of authenticity. Combining the sacred grandeur of the sublime with the primitive simplicity of the frontier, it is the place where we can see the world as it really is, and so know ourselves as we really are - or ought to be (Cronon 1996: 16).

Die Rückbesinnung auf seine natürlichen Wurzeln wird für den Menschen zum Zufluchtsort vor menschengemachtem Stress und anstrengenden Lebensbedingungen. Der Natur werden dabei allein durch ihre Existenz spirituelle Heilungskräfte zugeschrieben, die das Verständnis des Menschen und auch seines Fortschritts in der modernen Medizin übersteigen¹⁰⁰. Ein Beispiel, das die bisherigen Aussagen auf den Punkt bringt, ist die kürzliche Schließung des Ayer's Rock als Touristenattraktion in Australien. Dadurch sollten nicht nur Schäden durch Kulturtourismus unterbunden, sondern auch der Wunsch der Ureinwohner respektiert werden, die dem Berg historische Bedeutung und insbesondere spirituelle Kräfte zuschreiben. Darüber hinaus gibt es in den letzten Jahren ein wachsendes Interesse an Medizin und Lebensweisen, die sich auf natürliche Heilkräfte berufen, z.B. Naturheilkunde, Homöopathie und pflanzlicher Ernährung.

In der Natur, die der Mensch aus seinem Leben verbannt hat, sucht er seine Heilung und seine Identität in der Abgrenzung zu anderen Menschen, zur Gesellschaft und einer Verbindung zu Gott. In langer biblischer Tradition zeigt dieser sich üblicherweise in der Natur, da dort die Grenze zum Übernatürlichen besonders durchlässig scheint:

In the wilderness the boundaries between human and nonhuman, between natural and supernatural, had always seemed less certain than elsewhere. This was why the early Christian saints and mystics had often emulated Christ's desert retreat as they sought to experience for themselves the visions and spiritual testing He had endured. One might meet devils and run the risk of losing one's soul in such a place, but one might also meet God. For some that possibility was worth almost any price (ebd.: 10).

Die Chance auf eine Begegnung mit Gott ist dabei nicht nur metaphorisch gemeint, schließlich begegnete Moses dem Herren laut der Bibel in Form eines brennenden Dornenbusches¹⁰¹. Ein solch ambivalentes Verständnis der Natur als Ort, an dem man gleichermaßen Gott und den Teufel treffen könnte, zeigt sich auch in Prinzessin Mononoke, wo die Natur bereits in der ersten Minute des Films vom Erzähler zur Heimat des Übernatürlichen erklärt wird:

„Vor langer, langer Zeit bedeckten unendliche Wälder das Land. Darin wohnten seit alters her die Geister von Göttern und Dämonen.“ (TC: 00:09 – 00:16)

Ähnlich wie der Film die Wildnis mit Göttern *und* Dämonen verbindet sie damit gleichzeitig als Fluch und Segen betrachtet, wurden mit der Wildnis vor dem Ende des 19. Jahrhunderts nicht immer positive Attribute assoziiert. Sie entstanden neben dem immerwährenden religiösen Einfluss als kulturelle Entwicklung der Neuzeit, als Reaktion auf eine Entfremdung von der Natur durch Urbanisierung und Fortschritt. Noch im 18. Jahrhundert war der Begriff „Wildnis“ negativ besetzt und mit Attributen wie verlassen, wild, unfruchtbar und wüst verbunden. Sich dort aufzuhalten weckte eher Gefühle von Terror und Angst als von Freiheit und Erholung (vgl. Cronon 1996: 8-9). Auch im 21. Jahrhundert ist der Naturbegriff noch nicht vollständig positiv besetzt und wird in der Dualität als Gegensatz zur sicheren, kultivierten und organisierten Stadt als chaotisch, unberechenbar und gefährlich betrachtet (vgl. Fuchs in American Revenge Narratives 2018: 179). Abseits ihrer schönen Bereiche finden sich in der Natur finden sich gefährliche Lebensräume, tödliche Kreaturen und plötzlich auftretende Naturkatastrophen. Im

¹⁰⁰ <https://www.welt.de/vermishtes/article202464358/Uluru-in-Australien-Touristen-stuermen-Ayers-Rock-vor-Schliessung.html> ; <https://fowid.de/meldung/homoeopathie-ueberblick> (letzter Aufruf: 20.03.2020).

¹⁰¹ Die Bibel, 2. Mose 3:1-22, 4: 1-20. Auch heute empfiehlt die Kirche noch den Kontakt zur Natur, um Gott zu entdecken: https://www.jesus.ch/themen/glaube/bibel/332769-gott_in_der_natur_begegnen.html (letzter Aufruf: 20.03.2020).

Gegensatz zu der ökonomisch wertvollen Darstellung der Natur als magischer Kurort modernen Stressleidens, erklärt Cronon sie zu einem Teil des Problems menschlicher Selbsttäuschung:

Far from being the one place on earth that stands apart from humanity, it is quite profoundly a human creation - indeed, the creation of very particular human cultures at very particular moments in human history. It is not a pristine sanctuary where the last remnant of an untouched, endangered, but still transcendent nature can for at least a little while longer be encountered without the contaminating taint of civilization. Instead, it is a product of that civilization, and could hardly be contaminated by the very stuff of which it is made. Wilderness hides its unnaturalness behind a mask that is all the more beguiling because it seems so natural. As we gaze into the mirror it holds up for us, we too easily imagine that what we behold is Nature when in fact we see the reflection of our own unexamined longings and desires (Cronon 1996: 7-8).

Ähnlich wie der Mensch sich auf das Tier projiziert und in diesem die Reflektion seiner Gesellschaft sieht, nutzt er auch die Natur, um seinen Wunsch nach Freiheit zu stillen und sich dabei mit Göttlichkeit verbunden zu glauben. Die Natur wird somit zum Ort, wo sich alle Parteien der Triade Gott – Mensch – Tier als Ergebnis einer räumlichen und mentalen Grenzüberschreitung begegnen und der Mensch nach seinem Sinn sucht. In der Moderne ist die Wildnis kaum noch unberührt; im Gegenteil verhindert nur die Beeinflussung durch den Menschen einen Einfluss durch andere Menschen: Umsiedlungen, Naturschutzzonen und Reservate zeigen, dass selbst die Wildnis im Endeffekt vom Menschen kontrolliert wird.

Diese komplizierte, in sich widersprüchliche Wahrnehmung der Natur als unzivilisiert und barbarisch, aber gleichzeitig auch als göttlich und heilend, wird im Tierhorrorfilm im Tier vereint. So ist der Megalodon aus *The Meg* eine antike Kreatur, deren Brutalität zunächst in scheinbarem Widerspruch zu der wunderschön dargestellten Umgebung der Tiefenschicht steht. Die somit gleichzeitig grausame und schöne Natur bestraft den Menschen für sein Eindringen, indem sie ihm seinen Fehler vorhält: Der Megalodon kann nur deshalb der Tiefenschicht entkommen, weil das U-Boot des Forschungsteam die Schicht aus Thermokline aufgebrochen hat. Der Hai dient damit der Vermittlung einer konter-paradiesischen Perspektive¹⁰² und illustriert dem Menschen die Scheinheiligkeit und Frevelhaftigkeit des Gedankens, dass er die Natur, die er ausbeutet und zerstört, bewundert und für seine eigene Erholung nutzt.

Somit ist es nicht verwunderlich, dass aus der Perspektive des Menschen, der von der Natur aus Rachsucht angegriffen wird, nur ein Ausweg bleibt: Die Natur und ihre Kreatur(en) wiederum zu bekämpfen und zu zerstören¹⁰³. Da der Mensch um seine eigene Schuld weiß, setzt er sich selbst in die Rolle des Opfers im Konflikt gegen die Natur und legitimiert somit die Zerstörung dieses aggressiven Feindes - sowohl retrospektiv als auch prophylaktisch. Der dadurch temporär gelöste Konflikt wiederholt sich in ähnlicher Form im nächsten Tierhorrorfilm, in dem der Mensch wieder Erholung in der Wildnis sucht.

Anzumerken ist dabei, dass der Konflikt nicht nur auf einer horizontalen Trennung zwischen Stadt und Land stattfindet, sondern häufig über eine vertikale Ebene aufgelöst wird. Bei Tierhorrorfilmen, die auf dem Meer stattfinden, bildet bereits die Wasserlinie eine Grenze zwischen dem Bereich der Menschen und der unerforschten schwarz-blauen Tiefe der Tiere. Die rettende Basis für die Forscher befindet sich zwar über der Tiefenschicht, aber dennoch teilweise unter dem Meeresspiegel und somit im Gebiet des Hais. Das Auftauchen des Megalodon in einem Ozean voller weiterer Haie wird erst dann zum Problem, als er sich über dem Meeresspiegel bewegt, um Fischerboote anzugreifen.

¹⁰² Vgl. Milatovic in *Animal Horror Cinema 2015*: 76.

¹⁰³ Siehe Alaimo in *Beyond Nature Writing: 280*: “[T]he environmental implications of monstrous natures are obvious – such representations vilify nature, justifying the slaughter of creatures we construct as repulsive” (Armbruster, Karla und Wallace, Kathleen R. 2001. *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. USA: The University of Virginia Press).

Um die Unterwerfung des Hais auch visuell zu unterstreichen, müssen sich die Forscher in der Konsequenz räumlich über ihm bewegen, beispielsweise lässt der Milliardär Jack Morris ihn von Hubschraubern aus angreifen¹⁰⁴ und wird gefressen, als er dem Hai zu nahekommt. Am Ende demonstriert *The Meg* allerdings eine andere Form der Unterwerfung: Taylor sticht dem Megalodon mit einer Harpune ein Auge aus, schlitzt dessen Körper mit Teilen seines Bootes auf und flieht, als das verwundete Tier von anderen Haien gefressen wird. In diesem Fall läuft der Konflikt nicht auf eine Abgrenzung, sondern eine direkte Konfrontation hinaus, die durch die Anpassungsfähigkeit der Menschen gewonnen wird. Der Sieg wird in diesem Fall durch die Wissenschaft (bzw. die Technik in Form des Bootes) und das Geschick des Individuums errungen und illustriert damit, dass sich der Mensch mithilfe seiner anpassungsfähigen Evolution auch auf dem Terrain des Hais behaupten kann. Die Beherrschung des Tieres wird somit nicht zu einem Sieg der Menschheit durch Distanzierung, sondern durch die Anpassungsfähigkeit und Tugendhaftigkeit eines einzelnen Mannes¹⁰⁵.

Andere Tierhorrorfilme verbildlichen den Sieg über eine vertikale Trennung: Die Überlebenden werden von einem Hubschrauber gerettet (z.B. in *Jurassic Park 3*¹⁰⁶), auf ein Boot gezogen (*The Meg*) oder können aus einem unterirdischen Gebiet an die Erdoberfläche klettern. Die vertikale Achse verbildlicht dabei den Triumph des Menschen durch die Mittel der Wissenschaft (in Form des Hubschraubers / des Bootes), illustriert den Sieg des Fortschritts über die Wildnis und zelebriert die wortwörtliche Höherstellung, bzw. die damit implizierte Herrschaft über das Tier (vgl. Alaimo in *Beyond Nature Writing* 2001: 283-284).

Alaimo bezeichnet diese Form der vertikal orientierten Blickführung als „transzendent“, was in seiner Bedeutung als „Übernatürlichkeit“ nicht nur dem Wortlaut nach passend ist, sondern den Menschen sogar noch über der Göttlichkeit der Natur platziert. In dieser arroganten Erhebung über die Natur erkennt sie jedoch ein gravierendes Problem, das sich aus Angst ergibt:

Landscapes, unlike monsters, are devoid of agency; they neither chase us nor devour us, but instead, they remain quietly in the background. These visions of transcendence are no doubt impelled by the nagging fear that there is no escape from environmental devastation. This delusional cartography, however, has devastating implications for environmental politics since it suggests that humans need not worry about environmental woes, because escape is just around the corner (ebd.: 283).

Um zu verstehen, warum der Mensch vor der Natur flüchten möchte, muss zunächst betrachtet werden, warum er Angst vor der (als göttlich betrachteten) Natur hat. Bevor im übernächsten Kapitel die von Alaimo angesprochenen Konsequenzen für die Umwelt betrachtet werden, wird daher im nächsten Kapitel anhand des Films *Deep Blue Sea* vertieft, wo sich der Mensch im Vergleich zu Gott, der Natur und den Tieren einordnet.

¹⁰⁴ Das Vorhaben bleibt allerdings erfolglos und Jack wird als Strafe für seinen Egoismus gefressen: Er war nicht am Wohl der Menschen interessiert, sondern wollte den Hai primär ausschalten, weil er die Mana One finanzierte und somit letztendlich für die Freilassung des Hais und die durch diesen angerichteten Schäden verklagt werden könnte.

¹⁰⁵ Dieser Aspekt und seine Konsequenzen werden im Kapitel „Die Geister des Fracking und der Wert der Tugend“ noch vertiefend diskutiert.

¹⁰⁶ Johnston, Joe. 2001. *Jurassic Park III*. [DVD] USA: Universal Pictures.

Deep Blue Heresea: Gotteslästerung und Wissenschaft

Franklin: „What in god's creation...?“

Whitlock: “Oh, not his. Ours.”

(Franklin und Dr. Whitlock bei der Vorführung eines genmanipulierten Hais in Deep Blue Sea, TC: 00:27:35 – 00:27:43)

Glaube gegen Beweise, die Kirche gegen die Wissenschaft. Ein uralter und ewigwährender Konflikt¹⁰⁷, der vielleicht niemals zu einer Einigung kommt. Dass der Gedanke, der Mensch könnte einem Tier näherstehen als er einsehen möchte, für die Menschheit eine Horrorvorstellung ist, bewiesen bereits Frémiets Skulptur (Abbildung 1) und die später daran angelehnten Planet der Affen-Filme. Umso furchtbarer erscheint die Vorstellung, dass der Mensch durch sein eigenes Handeln ein Tier so verändert, dass es ihm überlegen wird. Dieser Prozess verwandelt nicht nur das Tier, sondern auch den Menschen: Wenn die Wissenschaft, die Spitze der menschlichen Errungenschaften, es dem Menschen erlaubt, ein Tier von oben herab über sein natürliches Limit hinaus mutieren zu lassen, macht ihn das dann zu einem Gott? Oder steckt Gott nach wie vor in der Natur und somit im Tier? Wie verträgt sich die Wissenschaft mit der Schöpfung und wo ist Gott zu finden?

Mit diesen Fragen setzt sich der Tierhorrorfilm Deep Blue Sea auseinander. Die Wissenschaftler Susan McAlester und Jim Whitlock experimentieren in einer abgelegenen Unterwasser-Forschungseinrichtung an den Gehirnen von Makohaien, um mit den dort gewinnbaren Proteinen degenerative Hirnkrankheiten wie Alzheimer heilen zu können. Nachdem Susan die Streichung der Forschungsgelder angedroht wird, beschleunigt sie die Experimente und schafft es dadurch, dem Financier Russell Franklin erfolgreiche Ergebnisse zu liefern. Kurz nach der Präsentation kann sich einer der drei Forschungshaie aus seiner Sicherung losreißen, die Instrumente zerstören und die Außenwände der Einrichtung zu beschädigen. Als die Fakultät von unten zu überfluten beginnt, müssen Susan und ihre Mitarbeiter sich den Haien stellen und die rettende Oberfläche erreichen.

Während der grundlegende Plot den typischen Konventionen des Genres entspricht, sticht er in einem Aspekt besonders heraus: Die Vermittlung einer moralischen Debatte und die dabei aufgebaute Verbindung der Haie mit Gott, die sich erstmals im Dialog zwischen dem Financier Franklin und dem Forscher Whitlock (siehe Kapitelbeginn) äußert. Auf Franklins floskelhaft gemeinten Ausdruck des Erstaunens antwortet Whitlock mit selbstgefälligem Ernst, dass die dargebotene Kreatur keine natürliche (und somit göttliche) Schöpfung mehr ist. Mittels der Wissenschaft erhebt sich der Forscher über den natürlichen Verlauf und vergleicht sich in seiner Position nicht nur mit Gott, sondern stellt sich in seinem Stolz über das Ergebnis sogar über ihn. Diese Selbsterhöhung wirkt paradox, nachdem im Film zuvor betont wird, dass es eigentlich der Hai ist, der dem Menschen in mehreren Aspekten überlegen ist:

Janice: “Sharks never get cancer or go blind or show any loss of brain activity as they age. Unlike some people I know.”

Whitlock: “Sharks are the oldest creatures on the planet ... from a time when the world was just flesh and teeth.”

TC: 00:20:12 – 00:20:27

Neben ihrer Resistenz gegen neuronale Krankheiten betont Whitlock die Anpassungsfähigkeit der Haie und bezieht sie auf die Zeit des natürlichen Überlebenskampfes. Den Triumph über den Hai sieht er somit in der Wissenschaft, die den Menschen aus der regulären

¹⁰⁷ Auch im 21. Jahrhundert sind sich Schulen in Amerika noch immer uneinig, ob Evolutionslehre auf dem Stundenplan stehen darf. Vielerorts wird lediglich Kreationismus, der Glaube, dass Gott sämtliches Leben erschaffen habe, unterrichtet und der sogenannte Darwinismus verboten (Vgl. <https://www.scinexx.de/news/biowissen/usa-kaum-evolutionstheorie-im-klassenraum/>, letzter Aufruf: 01.04.2020).

Nahrungskette herausnahm und an deren Spitze setzte. Dieser durch Unterwerfung eingenommene Spitzenplatz wird durch die genmanipulierenden Experimente am Hai zusätzlich untermauert, indem die natürliche Überlegenheit des Hais zur Heilung des menschlichen Gehirns und somit zur Verbesserung menschlicher Einschränkungen instrumentalisiert wird.

Der Hai steht dabei im Gegensatz zum Menschen außerhalb der ethischen Debatte: Als Susan die bisherigen Tode der Crewmitglieder als zweckdienliches Opfer für die Heilung ganzer zukünftiger Generationen betrachtet, reagiert die Crew entsetzt und wütend über ihre Kältherzigkeit. Der Hai hingegen wird trotz seiner durch die Experimente erlangten hohen Intelligenz und körperlichen Überlegenheit über die Menschen weiterhin von diesen abgewertet: „She may be the smartest animal in the world, but she’s still just an animal“ (TC: 1:28:06 – 1:28:10). Zudem überlegt die Crew zu Beginn der Eskalation, worüber ein Hai, der über eine derart gesteigerte Intelligenz verfügt, wohl nachdenkt. Nachdem sie an die Oberfläche gelangt sind, realisieren sie, dass sie von den Haien benutzt wurden, um die Einrichtung zu fluten und an die Oberfläche zum offenen Ozean zu gelangen. Diese Handlung beziehen sie direkt als Antwort auf ihre vorherige Frage nach den Zielen der Haie: Diese denken über Freiheit nach. Dadurch wird impliziert, dass die Haie unter ihrer Freiheitsberaubung leiden und ihre Intelligenz nutzen, um ihrer Gefangenschaft zu entkommen. In einem begrenzten Maß sympathisiert diese Darstellung mit den Haien, die sich gegen ihre Unterdrücker zur Wehr setzen, beschreibt dieses Verhalten der Haie allerdings durch die Perspektive der Menschen. Im Endeffekt läuft es somit darauf hinaus, dass die Haie sich in ihrem Wunsch nach Freiheit zwar begründet gegen die Menschen zur Wehr setzen, aber darüber hinaus lediglich auf bedrohliche „Tötungsmaschinen“ (orig.: „god’s oldest killing machine“, TC:00:47:55) reduziert werden. Bereits die Formulierung als „Maschinen“ verdeutlicht die Abwertung der Haie zu gefühllosen Objekten, die ihre neugewonnene Intelligenz lediglich dazu nutzen, ihren Instinkten (fressen und fliehen) besser nachgehen zu können¹⁰⁸. Die Darstellung von tierischem Instinkt wird somit mit einem Algorithmus gleichgestellt und mit dessen Eigenschaften konnotiert: Routiniert, programmiert und emotionslos¹⁰⁹.

Konträr zu dieser Abwertung werden die Haie mehrfach im Film direkt mit Gott in Verbindung gebracht und gleichzeitig mit dem Teufel als seinem Gegenpart gleichgestellt. Der Rückschlag der Haie wird nicht nur (für Tierhorrorfilme üblich) auf die generelle menschliche Verfehlung durch Genmanipulation bezogen¹¹⁰, sondern auch als Strafe für individuelle Verfehlungen interpretiert. Während der religiöse Koch Dudley auf der Suche nach einem Ausgang durch die Gänge läuft und das Gebäude bebt, interpretiert er das Geschehen als göttliche Strafe für seine Trinkerei. Auch die weiteren Figuren interpretieren die zunehmende Bedrohung als gottgesandt:

Scoggins: We did it. We’re on Level 1. We can take the access stairs all the way up to the surface.

Dudley: The stairs are flooded. Trust me, I know.

Scoggins: Are you sure? ... Give us a goddamn break, can’t you?!

(TC: 1:05:53 – 1:06:03)

Während seines Ausrufes schaut Scoggins nach oben und gestikuliert wild in diese Richtung, woraufhin das Gebäude bebt und bröckelt. Dudley kommentiert seinen Ausbruch daraufhin:

Dudley: He always answers. Sometimes, the answer you get isn’t the answer you want.

(TC: 1:06:12 - 1:06:16)

¹⁰⁸ Bereits in „Der weiße Hai“ von 1975 wird der Hai als „hirnlose Fressmaschine“ bezeichnet, woran sich zeigt, dass sich auch 24 Jahre später nicht viel an der filmischen Wahrnehmung dieses Tieres verändert hat.

¹⁰⁹ Vgl. Keetleys Kritik der geschichtlichen Problematik „animalizing animals“, die im Kapitel über das hierarchische Verhältnis beschrieben wird.

¹¹⁰ She screwed with the sharks and now the sharks are screwing with us“ (TC: 00:48:35 – 00:48:38).

Es ist ebenfalls Dudley, der dem Hai zum Ende des Films mit der Spitze seines Kreuzes ins Auge sticht und dies mit „It's the devil, you know“ kommentiert (TC: 1:24:55 – 1:24:57). Zudem sprechen Susan, Carter und Dudley einen Bibelsalm und mehrere „Amen“, bevor und während sie ins Becken des Hais hinausschwimmen und bitten dabei Gott, bei ihnen zu bleiben (orig.: „Stay with us, lord!“, TC: 1:21:25 – 1:21:55).

Dadurch wird das Gesamtgeschehen mit Gott in Verbindung gebracht, der sowohl den ethischen Verstoß der Genmanipulation durch deren Opfer (die Haie) bestraft als auch individuelle Verfehlungen mit Katastrophen wie einer Überflutung und Beben sanktioniert. Trotz der Bezeichnung als „god's oldest killing machine“ wird der Hai später nicht nur mit dem Teufel gleichgestellt, sondern durch das Erstechen mit dem Kreuz auch als solcher exorziert. Damit wird das Tier zur Inkarnation des Teufels, wie es schon Mütterich für die Antike beschreibt (siehe S. 10). In *Deep Blue Sea* ist der Wandel in der Wahrnehmung von einer Kreatur Gottes zum Bildnis Satans auf die Genmanipulation zurückzuführen, die den Hai, wie Whitlock es durch seine Prahlerei verdeutlicht, von einer natürlichen Kreation zu einer menschlichen macht. Mit der Einmischung des Menschen verliert der Hai seine „Unschuld“ - im Sinne dessen, eine gottgeschaffene Kreatur zur sein - und wird zu einem fremden, künstlichen Wesen, das weder von Gott noch von den Menschen angenommen wird und deshalb getötet werden muss.

Genmanipulation wird trotz ihres idealistischen Zwecks somit zur moralischen Verfehlung erklärt. Diese Position basiert auf zwei unterschiedlichen Ängsten: Zum einen der im Film illustrierten Angst vor einer Rache Gottes, die den Menschen trifft, wenn er versucht, sich durch Genmanipulation Krankheiten und Tod zu entziehen und sich somit mit Gott gleichzustellen. Zum anderen erweckt sie die Furcht, dass wir dem Tier näher sein könnten als wir glauben, da wir ebenso an unsere biologischen Ursprünge gebunden sind. Oder noch schlimmer: Dass die Position des Menschen in der Welt nichts Besonderes ist, sondern er, wie alle anderen Lebewesen, lediglich ein rekombinierbarer Zellhaufen ist, aus dem durch die Genmanipulation groteske Kreaturen entstehen könnten (vgl. Alaimo in *Beyond Nature Writing* 2001: 283).

Verändert sich ein Tier in einem Tierhorrorfilm durch menschlichen Einfluss, geht es somit um mehr als einen reinen Überlebenskampf: Der Film illustriert, testet und evaluiert ethische Werte, indem er mögliche Folgen zeigt und (teilweise) dazu Stellung bezieht. Er dient dem Menschen als Instrument zur Orientierung in der Welt und bietet die Möglichkeit, Wertvorstellungen zu formen, zu hinterfragen oder zu bestätigen. Mehr als eine körperliche Bedrohung wird das Tier zur Leinwand gesamtgesellschaftlicher ethischer Fragen, die der unschlüssige Mensch zwar nicht eindeutig beantworten, aber verarbeiten kann: Mit der Zerstörung des Tiers wird die Frage danach, wie weit die Wissenschaft gehen kann, zwar nicht beantwortet, aber ausgesetzt – zumindest vorerst¹¹¹. Mit der Vernichtung der Haie, dem Tod von Susan und Whitlock und der Zerstörung der Forschungsstation breitet sich beim Zuschauer Erleichterung aus, dass die aufgeworfenen moralischen Fragen sich an sich leicht beantworten lassen – durch Tod und Zerstörung. Das Prinzip ist dasselbe wie bei der Fressangst: Alles, was die Position des Menschen in Frage stellt – selbst wenn es menschengemacht ist – muss vernichtet werden oder zumindest die Option offenlassen, es zu zerstören. Damit werden nicht nur bestehende moralische Fragen durch Gewalteinwirkung beherrschbar gemacht, sondern auch eine Ausweitung ethischer Selbstzweifel (z.B. darf man Menschen ebenso für die Krankheitsheilung opfern?) prophylaktisch unterbunden.

Dabei ist es weniger relevant, welche konkrete Position der Film am Ende bezieht, sondern wie er verschiedene Aspekte einer ethischen Debatte zeigt:

What horror suggests for ideology critique, then, is that the ideological 'point' of fiction may lie not so exclusively with the reimposition of ideological norms in the fiction's ending but rather with its complicated and contradictory middle, where identificatory energies are released and invested (Alaimo in *Beyond Nature Writing* 2001: 293).

¹¹¹ Siehe auch Schumachers Zitat auf Seite 6.

Auch wenn Susan am Ende stirbt und mit ihr die Heilung von Alzheimer verschwindet, bleiben die moralischen Fragen, die der Film auslöst: Wie weit darf der Mensch mit der Wissenschaft gehen? Wo liegt die Grenze zu Gott? Darf der Mensch Tiere wirklich für seinen eigenen Vorteil ausbeuten?

Über das Tier als Projektionsfläche wird es dem Zuschauer möglich gemacht, sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, seine Ansichten einzuordnen und sie mit der Gesellschaft, in der lebt, zu vergleichen. Als Bindeglied zwischen der Zivilisation und der Natur erlaubt ihm das Tier, sich selbst besser zu verstehen und in ein Verhältnis zu Gott und zur Natur zu setzen.

Wie dieses Verhältnis zur Natur aussieht, bestimmt darüber, wie sich der Mensch in Umweltfragen verhält. Ökologie, bzw. die Bereitschaft zum umweltbewussten Handeln, hängt unmittelbar mit der Selbstwahrnehmung und der Vorstellungskraft zusammen. Wie sich diese Aspekte gegenseitig beeinflussen, behandelt das folgende Kapitel.

Die Probleme des Fortschritts: Die Verunreinigung der Natur und ihre Gegenwehr

Die Apokalypse als Akteur: Klimawandel und Umweltverschmutzung

[I]n 'an age when the media venerate the spectacular, when public policy is shaped primarily around perceived immediate need,' how can we convert into images and narrative the disasters that are slow moving and long in the making, disasters that are anonymous and that star nobody, disasters that are attritional and of indifferent interest to the sensation-driven technologies of our image-world? How can we turn the long emergencies of slow violence into stories to rouse public sentiment and warrant political intervention these emergencies whose repercussions have given rise to some of the most critical challenges of our time? (Gregersdotter et al. in *Animal Horror Cinema* 2015: 9)

Die Apokalypse ist unpersönlich. Die Natur existiert bereits deutlich länger als der Mensch und wird es auch nach seinem Ableben als Spezies noch tun. Sie schert sich nicht um den Menschen; weder hasst noch liebt sie ihn. Der Mensch hingegen interessiert sich für seine konkreten, aktuellen Bedürfnisse. Worin diese bestehen (sollen), geben ihm die Gesellschaft und die Medien durch Nachrichten, Informationen und Unterhaltungsmedien vor. Der Fokus liegt dabei auf Bildern und Sensationen, die dem Menschen seine globale Verantwortung kurz ins Gedächtnis rufen und dann kurz darauf wieder vergessen werden. Die Auswirkungen von Umweltschäden durch Verschmutzung, Ausbeutung oder den Klimawandel sind jedoch permanent und zeigen sich täglich irgendwo auf der Welt – warum also beeinflussen Umweltprobleme nicht konstant das Denken der Menschheit?

Der Ökokritiker Lawrence Buell bezeichnete das Szenario der Apokalypse als „the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal“. In ihrer Rhetorik und Aussagekraft impliziert seine Metapher, dass das Schicksal der Welt von der Wahrnehmung und Vorstellung einer Krisensituation abhängt (Fuchs in *American Revenge Narratives* 2018: 195-196).

Die Gefahr der Umweltkrise liegt somit weniger in ihren konkreten Auswirkungen als in ihrer menschlichen Wahrnehmung: Viele Menschen nehmen die Krise nicht als solche wahr und können bzw. wollen somit nicht zur Lösung beitragen. Das Verständnis des ökologischen Kollapses ist deshalb untrennbar mit der individuellen Vorstellungskraft verbunden, da die langfristigen Folgen der menschlichen Beeinflussung des Planeten von den potenziell Handlungsfähigen nicht eindeutig bewiesen werden können und von den handlungsmächtigen Personen voraussichtlich auch nicht erfahren werden. Der Untergang des Planeten ist eine abstrakte, unklare Vorstellung einer scheinbar fernen Zukunft, in der Ursache und Wirkung des menschlichen Einflusses nicht eindeutig miteinander verbunden werden können (vgl. ebd.: 196). Dem Menschen fehlen die mentalen und emotionalen Voraussetzungen, um mit einer Krise

umzugehen, die kein aktuelles Bedürfnis darstellt und dem technischen oder ökonomischem Fortschrittsgedanken der Moderne sogar direkt widerspricht (vgl. Latour 2014: 1)¹¹².

Umweltprobleme umfassen in ihrer Skalierung den ganzen Planeten und die gesamte Menschheit, wodurch Objektivität gegenüber dem Phänomen ausgeschlossen wird. Dadurch, dass der Mensch direkt in die Krise und ihre Lösung involviert ist, kann er sie durch die mangelnde Distanz nur subjektiv betrachten: Aus einem wissenschaftlichen Problem wird eine gesamtgesellschaftliche Debatte um Ökologie, Verantwortung, Prioritäten und individuelle Werte. Dabei vermischen sich Fakten, Fiktion und Propaganda und werden je nach Intention des verbreitenden Akteurs und Perspektive des Rezipienten unterschiedlich ausgelegt (vgl. ebd.: 2). Angesichts der Undurchdringlichkeit der komplexen Debatte, die weder über klare Regeln noch über eine beweisbare Wahrheit verfügt, resignieren viele Menschen und verfallen in eine egoistische Passivität: Nimmt sich das Individuum aufgrund der kontroversen Informationen und vielfältigen Ausgangsszenarien nicht als handlungsfähig wahr oder leugnet seine Einflussmöglichkeiten, kann es zumindest dafür sorgen, sein eigenes Leben angenehm und profitabel zu gestalten.

Um die abstrakte Vorstellung des potenziellen Weltuntergangs zu visualisieren und durch Furcht zum Handeln anzuregen, wird die Natur im Ökohorror zum Antagonisten. Somit wird die Krise greifbar, aber gleichzeitig auch feindlich. Die Natur wird von einem passiven, schönen Objekt, das der Mensch beherrschen und zu seinem Vorteil ausbeuten kann, zum Handlungsträger einer an der Realität orientierten Geschichte.

For, as of today, the Earth is quaking anew: not because it shifts and moves in its restless, wise orbit, not because it is changing, from its deep plates to its envelope of air, but because it is being transformed by our doing. Nature acted as a reference point for ancient law and for modern science because it had no subject: objectivity in the legal sense, as in the scientific sense, emanated from a [Hervorhebung im Original] space without man, which did not depend on us and on which we depended de jure and de facto. Yet henceforth it depends so much **on us** [Hervorhebung im Original] that it is shaking and that we too are worried by this deviation from expected equilibria. We are disturbing the Earth and making it quake! Now it has a subject once again (ebd.: 5).

Dieser ehemalige Referenzpunkt antiker Gesetze und moderner Wissenschaft führt den Menschen nicht nur plötzlich ihre Fehler vor Augen, sondern dreht die Herrschaft um und macht sie zum betroffenen Objekt ihrer subjektiven „Launen“.

At the time of the counter Copernican revolution, when we turn toward the former solid ground of natural law, what do we find? The traces of our action are visible everywhere! And not in the older way that the Male Western Subject dominated the wild and savage world of nature through His courageous, violent, sometimes hubristic, dream of control. No, this time, we encounter, just as in the old pre-scientific and non-modern myths, an agent which gains its name of “subject” because he or she might be *subjected* [Hervorhebung im Original] to the vagaries, bad humor, emotions, reactions, and even revenge of another agent, who also gains its quality of “subject” because it is also *subjected* [Hervorhebung im Original] to his or her action. It is in this radical sense that humans are no longer submitted to the diktats of objective nature, since what comes to them is also an intensively subjective form of action (ebd.: 5).

Latour konkretisiert bei der Definition eines „Subjekts“ dabei, dass es kein autonomer Handlungsträger vor einem objektiven Hintergrund ist, sondern dass es in seiner Handlungsfähigkeit mit anderen Subjekten, die ebenfalls ihre Autonomie verloren haben, gleichgestellt wird. Somit wird im Ökohorror die übliche Rollenverteilung, in der der Mensch das handelnde Subjekt und die Natur das passive Objekt ist, umgedreht und die Natur übernimmt überraschend eine aktive Rolle (vgl. ebd.: 12-13). Die Natur wird nicht in einem antagonistischen Sinn subjektiv, indem sie z.B. plötzlich persönliche Rachegefühle gegen die Menschheit entwickelt, sondern indem sie sich gegen die Beherrschung erwehrt und sie selbstverantworteten Folgen wie

¹¹² Latour, Bruno. 2014. *Agency at the time of the Anthropocene*. In: *New Literary History*, Vol. 45. Geschrieben für das Holberg Prize Symposium 2013 in Bergen, Norwegen.

extremen Temperaturen unterwirft¹¹³. Der Ökologe James Hoffman vergleicht diesen Prozess im Ökohorrorfilm *The Last Winter*¹¹⁴ mit der natürlichen Wehrhaftigkeit eines Organismus, das einen Virus bekämpft, und betont die Unsinnigkeit des Gedankens, dass die ökologische Krise als Konflikt zweier Parteien dargestellt wird:

„Lernt man Einfühlungsvermögen für die Umwelt in der Kindheit? ... Das Land hat sich verändert. Die Biosphäre ist fremdartig und launisch geworden. Man könnte rachsüchtig meinen, aber die Natur ist uns gegenüber gleichgültig. Wir kämpfen um unser Überleben, nicht um das der Natur. Diese Grimmigkeit im Wind habe ich vorher nie gespürt, irgendetwas wird aus dem Permafrost freigesetzt. Warum verachten wir die Welt, die uns das Leben geschenkt hat, wieso kommt sie uns so feindlich vor? Wieso sollte die Natur nicht zurückschlagen, so wie jeder Organismus einen Virus bekämpft? Die Welt, in der wir aufgewachsen sind, gibt es nicht mehr. Und es gibt keinen Weg zurück. Gibt es irgendetwas hinter der Wissenschaft, das sich hier draußen zeigen könnte? Was wäre, wenn wir hier dieses ominöse Etwas aus dem Boden zögen und es würde sich gegen uns stellen? Wie würde es aussehen? Dies ist der letzte Winter. Völliger Zusammenbruch. Die Hoffnung stirbt.“ (Ökologe James Hoffman in *The Last Winter*, TC: 00:32:15 – 00:33:43)

Ein Teil des Schreckens im Ökohorror entsteht aus dem Gedanken, dass die Natur sich zwar gegen den Menschen richtet, ihm gegenüber dabei aber völlig gleichgültig bleibt. Sie handelt rational, global und unpersönlich; ähnlich wie mit ihren tierischen Vertretern kann auch mit der Erde selbst nicht verhandelt werden. Selbst wenn sie bekämpft werden kann, schadet sich die Menschheit damit im Endeffekt nur selbst. Obwohl das Überleben der Menschheit von der Erde abhängt und Klimaschutz somit mit Selbstschutz gleichzusetzen ist, impliziert das Zitat dennoch gleichzeitig eine Feindseligkeit der Natur. Diese dualistische Rhetorik, die den Menschen und die Natur als zwei opponierende Parteien eines Konflikts konstruiert, stellt bereits eine Grundlage des Problems dar.

If the various threads of geostory could ally themselves with new sources of activity and dynamism, we would be free from the older modernist distinction between nature and society, but also from all the dialectical efforts to “reconcile” those two distinct domains. Ecological thought has suffered just as much from attempts to “recombine” the two artifacts of nature and society as from the older more violent history that forced the two realms - that of necessity and that of freedom - to bifurcate (Latour 2014: 16).

Um der langfristigen Verantwortung gegenüber dem Planeten gerecht zu werden, sind Einschränkungen der individuellen und kollektiven Freiheit unvermeidbar. Dafür ist es notwendig, dass der Mensch sich nicht mehr als das Opfer eines Gegenspielers wahrnimmt, den er zuvor als Feindbild konstruiert hat, um seine eigene Schuld und Verantwortung ihr gegenüber leugnen zu können. Wenn der von der Natur entfremdete Mensch sich wieder als Teil des Ökosystems betrachtet, wird er gezwungen, sich um dieses zu kümmern – wenn schon nicht für die Natur, dann aus egoistischem Selbstschutz.

Latour warnt jedoch davor, den Menschen als Teil der Natur zu verstehen. Stattdessen suggeriert er, die Natur als gleichwertige, lebendige Partei anzuerkennen und in Handlungsträger wie Flüsse, Vulkane oder Mikroben aufzuteilen. Dadurch könnten ein Gleichgewicht und eine gemeinsame Basis geschaffen werden, bei der nicht eine Partei sämtliche Verantwortung über die andere trägt und sich somit selbst zur Herrschaft verpflichtet. Wird der Mensch als Teil der Natur betrachtet, kann die Debatte keinem der Handlungsträger gerecht werden: Die Bedürfnisse von Ökologen beziehen sich zwar auf die Umwelt, sind jedoch nicht mit denen eines Flusses gleichzusetzen. Die Natur zu einem autonomen Handlungsträger zu erheben ermöglicht, indirekt mit ihr zu verhandeln, Kompromisse zu finden und mit der Umverteilung von Kontrolle auch Verantwortung abzugeben. Die entscheidende politische Aufgabe bestünde

¹¹³ Alaimo suggeriert, dass die Faszination einer wehrhaften Natur (u.a. durch ein Tier) nicht nur eine unterdrückte Angst, sondern auch ein unbewusster Wunsch ist. Der Mensch möchte die Natur nicht nur als passives Opfer menschlicher Zerstörung wahrnehmen, sondern als lebendige, aktive Kraft (vgl. Alaimo in *Beyond Nature Writing* 2001: 293).

¹¹⁴ Fessenden, Larry. 2006. *The Last Winter* [DVD]. USA / Island: Antidote Films et al.

somit darin, die Bedürfnisse und Handlungsfähigkeit der Natur und der Menschheit nicht gleichzusetzen, sondern möglichst weit zu differenzieren (vgl. ebd.: 16-17).

Die Umweltphilosophin Val Plumwood sieht einen ähnlichen Kompromiss darin, sowohl die Andersartigkeit der Natur als auch ihren Anschluss im Menschen anzuerkennen (orig.: „both the otherness of nature and its continuity with the human self“). Mensch und Natur sollten sich als Partnerschaft begreifen, in der sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede als Teil der Verbindung gesehen werden (Alaimo in *Discomforting Creatures*: 293 nach Plumwood 1993: 160).

Eine solche Entwicklung ist idealistisch, aber unwahrscheinlich, da sie die Auflösung der über Jahrhunderte erhaltenen dualistischen Aufteilung in Mensch und Natur (bzw. Mensch und Tier) erfordert. Selbst in Tierhorror- bzw. Ökohorrorfilmen, die durch Schreckensszenarien die Entfremdung des Menschen von der Natur bestrafen und somit scheinbar die Position der Natur stärken, wird die Priorität des Umweltschutzes der Vermittlung und Erhaltung menschlicher Tugenden untergeordnet. Wie Wertkonflikte, Ökologie und Männlichkeit zusammenhängen, illustriert der Ökohorror- / Tierhorrorfilm *The Last Winter*.

Die Geister des Fracking und der Wert der Tugend

Von Beginn an erweist [das Militär] sich aber in vielen Fällen als nicht handlungsfähig, und es sind mutige Einzelne, die den Kampf aufnehmen, um die Monster zu stoppen und zu töten. So wird aus Katastrophengeschichten eine Tugendlehre, die Mut, Entschlossenheit, Intelligenz und Findigkeit des Individuums feiern. Das den Filmen innewohnende Misstrauen gegen alle Arten von Behörde, politischen und militärischen Institutionen äußert sich auch darin, dass sie die Gefahr ignorieren, auch wenn einzelne Bürger sie darauf hinweisen und die Anzeichen eindeutig sind, weil sie eigene Interessen verfolgen, zum Beispiel ein Strandfest feiern wollen, obwohl die Haie vor der Küste kreuzen, oder weil sie Verbotenes und Heimliches vertuschen wie illegale Ölbohrungen in *MONSTERWOLF* (USA 2010, Todor Chapkanov) (Wulff 2014: 31).

Der Ökohorror *The Last Winter* behandelt die Probleme von Fracking, Umweltverschmutzung/-schädigung sowie mögliche Folgen des Klimawandels.

Die Mitarbeiter der amerikanischen Ölfirma „KIK Corporation“ sollen in Alaska eine Eisstraße bauen, um Energieunabhängigkeit zu erzielen. Fernab der Zivilisation leben sie gemeinsam in einer Station nahe einer Bohrstelle, geleitet vom resoluten, konservativen Teamchef Ed Pollack, der sich nur widerwillig den Bestimmungen der Umweltbehörde fügt. Als ein neues Teammitglied nach einem Arbeitstag traumatisiert zur Station zurückkehrt und später draußen an Erfrierung stirbt, findet das Team von ihm gefilmte Aufnahmen, in denen er wütend redet und am Ende von einem geisterhaften Monster überfallen wird. Die übrigen Mitglieder des Teams inklusive des Umweltspezialisten James Hoffman äußern ihre Beunruhigung, die aber von Pollack als Unsinn abgewiesen wird. Als ein weiteres Teammitglied ebenfalls an einem Arbeitstag eine geisterhafte Präsenz wahrnimmt und später stirbt, stimmt Pollack einer Evakuierung zu. Nachdem bereits die technischen Instrumente in der Schneelandschaft ausfallen oder gestört wurden, stürzt auch das Rettungsflugzeug ab und zerstört den Großteil der Station, wobei auch die Piloten sterben.

Pollack und Hoffman beschließen mit dem einzigen Schneemobil Hilfe zu holen und fahren auf Pollacks Anordnung zur halbfertigen Eisstraße, wo sie niemanden vorfinden. Als das Schneemobil fahruntauglich wird, machen sie sich notgedrungen zu Fuß auf den Weg zu einem Inuitdorf. Kurz vor dem Erreichen ihres Ziels rasten die Männer und werden von Geistern umzingelt, die nach kurzer Zeit wieder verschwinden. Pollack schlägt Hoffman aus Wut nieder und macht sich allein wieder auf den Weg. Hoffman folgt ihm und findet ihn kurze Zeit später gestürzt hinter einem Bergkamm, wo er von einem Wendigo¹¹⁵ (Bild auf der Folgeseite)

¹¹⁵ Der Wendigo (im Film auch „Chenoo“ genannt, auf deutsch etwa als „Menschenfresser“ übersetzbar) ist eine mythische Kreatur aus nordamerikanischen Indianersagen. Er wird als dürre Figur (die Haut überspannt die Knochen) mit ungesunder Hautfarbe beschrieben, die auf zwei Beinen läuft

attackiert wird. Er entscheidet sich mit der Leuchtpistole in die Luft und nicht auf den Wendigo zu schießen, wird von diesem verschleppt und von dessen Rudel getötet.

Währenddessen sind in der Station alle Mitarbeiter bis auf Abby (die Geliebte von Hoffman und Exfreundin von Pollack) an den Konsequenzen ihres Wahnsinns gestorben. Abby wacht schließlich in einem Krankenhaus auf, ohne zu wissen wie sie dorthin gekommen ist. Schnell stellt sie fest, dass ein Arzt sich erhängt hat und das restliche Gebäude leer ist. Als sie hinausgeht, steht der Boden unter Wasser, Sirenen heulen und der Film wird mit dem Bild von Abby inmitten der Katastrophe ausgeblendet.



Abbildung 13+14: Der Wendigo in der gängigen Folklore (links) und in The Last Winter (rechts). 116

Mit dem Wendigo beschwört die Natur in *The Last Winter* eine Bestie, die nicht als personifizierter Vertreter einer göttlichen Strafe dient, sondern eine Brücke zwischen dem Übernatürlichen und der Erde bildet. Während er in alten Folkloren häufig als mit Haut überspanntes Skelett mit extremen Gliedmaßen (lange Finger mit Krallen, spitze Zähne) beschrieben wird, stellt der Film ihn als Geist mit Hirschgestalt dar, der teilweise auf zwei Beinen läuft. Auch Fossilien werden als uralte Tiere eingeordnet, wodurch Ölbohrungen nicht nur der Umwelt schaden, sondern in Form von Grabschändung auch ein moralisches Tabu brechen:

Hoffman: „Was haben Sie gestern gesehen, als Sie verschwunden waren?“

Maxwell: „Keine Ahnung ... da draußen bei der KIK-Bohrung, da spukt es.“

Hoffman: „Naja, vielleicht sollten Sie erstmal tief durchatmen, Maxwell.“

Maxwell: „Wir haben hier nichts verloren. Wir sind Grabräuber. Es kommt unten aus der Erde. Geister. Was ist Öl schon Anderes als Fossilien? Pflanzen und Tiere von ... wer weiß vor wievielen Millionen Jahren.“

(00:38:29 – 00:39:03)

Der Dialog vereint verschiedene bereits analysierte Aspekte: Die Gefahr kommt von unten, während die erhoffte Rettung durch das Flugzeug auf der vertikal höheren Ebene scheitert. Weiterhin geht der Verstoß über einen Schaden an der Natur hinaus in den ethischen Bereich, was sich auch in der Form der Strafe äußert: Als Schnittstelle zwischen der Natur und dem

und mit ihrem Hirschkopf Menschen frisst. In den meisten Auslegungen ist der Wendigo eine manifestierte Form verschiedener (oder kombinierter) moralischer Verfehlungen wie Kannibalismus, Gier oder Mord. In verschiedenen Geschichten kommt es sowohl vor, dass der Wendigo Menschen frisst als auch, dass er aus der Unreinheit von Menschen geboren wird.

(<http://www.native-languages.org/windigo.htm>; <https://www.legendsofamerica.com/mn-wendigo/> letzter Aufruf: 01.04.2020).

¹¹⁶ <https://www.legendsofamerica.com/wp-content/uploads/2017/10/Wendigo1.jpg> <https://www.legendsofamerica.com/mn-wendigo/> von der Seite <https://www.legendsofamerica.com/mn-wendigo/> (letzter Aufruf: 01.04.2020). Das rechte Bild ist ein selbst erstellter Screenshot (TC: 1:36:53), der zur besseren Erkennbarkeit aufgehellt wurde.

Jenseits rächen sich die Fossilien, indem sie als tierähnliche Wendigo-Geister zurückkehren. Die Natur und das Göttliche sind somit untrennbar voneinander verbunden und verlangen Respekt, den ihnen zumindest Hoffman in seinen letzten Momenten auch erweist¹¹⁷: Als er die Gelegenheit hat, auf den Wendigo zu schießen, als dieser über Pollack steht, entscheidet er sich trotz seines Atheismus (siehe Fußnote 118 für Details) nach kurzem Zögern dagegen und schießt in die Luft. Der Wendigo wird durch das Geräusch auf ihn aufmerksam, schnappt und verschleppt ihn. Bevor Hoffman durch dessen Wendigorudel zerfetzt wird, werden Erinnerungen an seine Kindheit gezeigt, in denen er von der Natur fasziniert im Schnee spielt. Trotz Hoffmans Respekt und guten Absichten gegenüber der Natur wird er getötet, wodurch impliziert wird, dass selbst das wohlwollende Individuum n von der Natur für die Kollektivschuld des Menschen zur Rechenschaft gezogen wird. Die Rache der Natur trifft ihn unpersönlich und ungerechtfertigt, während Abby, die Pollacks Problemverleugnung toleriert und ihn unterstützt, überlebt.

Der Schrecken des Wendigo beschränkt sich nicht nur auf seine körperliche Bedrohung, sondern besteht auch mental. In der Schneelandschaft hat die Technik mehrfach Probleme (womit der Naturgeist über die Wissenschaft triumphiert) und das Sauergas bzw. die Wendigos¹¹⁸ verursachen bei der Crew Halluzinationen und Geisteskrankheit. Neben dem Monster wird somit die Isolation zur Todesfalle, die zwischenmenschliche Konflikte hervorbringt und verstärkt (ein Crewmitglied wird beispielsweise im Wahn von einem anderen ermordet). Der Katastrophenfilm stellt dadurch die Tugend und Teamfähigkeit der Protagonisten auf die Probe: Überleben kann nur, wer im Angesicht der Naturkatastrophe persönliche und soziale Differenzen hinter sich lassen kann, die Trivialität zwischenmenschlicher Konflikte gegenüber der globalen Bedrohung erkennt und sich gegen sie vereint. Flucht ist dabei keine valide Option, sondern wird mit dem Tod bestraft, ebenso wie Egoismus. Wer überleben will, muss kämpfen und kann sich dabei höchstens auf seine Mitstreiter verlassen, denn die Behörden werden nicht zuhören, das Militär wird scheitern und selbst Gott scheint abwesend zu sein¹¹⁹. Die Auswirkungen der Isolation werden durch mehrere kumulative Faktoren zur Eskalation gebracht, um als Test der Charakterstärke für die Protagonisten zu dienen. Der Katastrophenfilm wird dadurch zur vielfältigen Tugendlehre, wie es auch Wulff im Zitat am Kapitelanfang beschreibt.

Über die kollektiven Tugenden der gegenseitigen Hilfe und Solidarität hinaus dient die Katastrophe – und ihr tierischer Vertreter – als Katalysator für die persönliche Entwicklung des Einzelnen. Um den heroischen Wandel zu betonen, den der Protagonist in der Verteidigung gegen das Tier durchläuft, startet er im Film häufig an einem Tiefpunkt seines Lebens.

¹¹⁷ Als Pollack Hoffman zum Ende des Films fragt, ob dieser an Gott glaube, antwortet dieser, dass er sich nie zu dem entschließen könnte, was Pollack für seine Arbeit tut („Was für ein Gott könnte das noch gutheißen?“) und leitet daraus seine atheistische Ansicht ab, dass es in dem Fall besser wäre, an gar keinen Gott zu glauben. Pollack beharrt daraufhin auf die Notwendigkeit der von ihm angestrebten Ölpipeline: „Was wir hier draußen brauchen, ist eine Pipeline. Und ein Versorgungscamp. Ein paar Ölquellen. Das ist es, was Gott will.“ (1:19:48 – 1:20:10) Der Dialog illustriert die Ironie, dass sich Pollack trotz der Ignoranz, mit der er die gottesnahe Natur zerstört und sogar einem Gott seine eigene Meinung zuschreibt, in seinem Narzissmus besagtem Gott näher fühlt als der umweltbewusste Hoffman.

¹¹⁸ Der Film hält dies bewusst vage. Hoffman bezeichnet das Problem als „atmosphärische Abnormalitäten“ (zunächst angenommen als Sauergas) und verdeutlicht in einem Gespräch mit Pollack, das auch diese Bezeichnung noch weit gefasst ist: „Gut, von mir aus ist es irgendein Gas, ein Virus oder Sporen, ich weiß es nicht, okay? Ich weiß es nicht!“ (TC: 00:55:11 - 00:55:16) Zudem ist der Einfluss der Wendigos nicht ausgeschlossen, da insbesondere der erfrorene Maxwell vor seinem Tod mehrfach von Geistern und ethischem Frevel spricht.

¹¹⁹ In *The Bug in the Rug* beschreibt Maurice Yacowar die Abwesenheit dieser drei Hilfen als typische Elemente des Desasterfilms. Sie dienen dazu, das Isolationsgefühl zu verstärken, den Konflikt auf die Protagonisten zu fokussieren und die Ausweglosigkeit einer Situation zu verdeutlichen, in der weder auf den Staat noch auf Gott Verlass ist.

In *The Meg* verliert Jonas Taylor in der ersten Begegnung mit dem Monster alles, was sein Leben ausmachte: Seinen Job, sein Ansehen, seinen Lebenswillen und als Konsequenz seine Frau durch die Scheidung. Im zweiten Aufeinandertreffen mit dem Hai gelingt ihm das, woran er beim ersten Mal scheiterte: Er kann die bedrohte Crew retten und damit seine Schuld vom ersten Mal begleichen. Neben der Überwindung seiner persönlichen Angst kann er auch seinen Status wiederherstellen: Selbst Dr. Heller, der ihm nach dem Scheitern der ersten Rettung Geisteskrankheit und Feigheit unterstellte, entschuldigt sich bei ihm. Die Wiederherstellung seiner Würde erlaubt es ihm eine Beziehung zur Forscherin Suyin und ihrer Tochter aufzubauen, die im gemeinsamen Kampf gegen den Megalodon vertieft wird. Die Bekämpfung und Bezwingung des Hais macht aus dem resignierten, perspektivlosen Trinker Taylor einen Helden, der sein Leben wiederaufbaut und neben Ruhm auch eine neue Familie gewinnt. Das Tier verliert dabei seinen Status als Lebewesen und wird zum konkreten Hindernis, auf das Taylors Probleme projiziert werden, damit er daran wächst.

Auch Carter Blake aus *Deep Blue Sea* durchlebt eine ähnliche Verwandlung, bei der er den Einfluss seiner kriminellen Vergangenheit hinter sich lässt. Während seiner Begegnung mit den Haien setzt er mehrfach sein Leben ein, um die restlichen Mitarbeiter der Forschungsstation zu retten. Durch die Haie kann er, passend zu den restlichen Gottesbezügen des Films, seine Verbrechen sühnen und dadurch die Anerkennung seiner Mitmenschen gewinnen:

Scoggins: „They’re big, real big.“

Carter: „What’s that?“

Scoggins: „The size of your brass balls.“

(TC: 1:01:36 – 1:01:41)

Besonders betonenswert an diesem kurzen Dialog ist die Formulierung, mit der Scoggins Carters Heroismus bewundert: Er zeigt sich beeindruckt von der sinnbildlichen Größe von Carters Eiern und verbindet dessen Courage direkt mit dem primären Geschlechtsmerkmal. Mut und Opferbereitschaft werden gleichbedeutend mit Männlichkeit und machen Carter nicht zu einem vorbildlichen Menschen, sondern einem heldenhaften *Mann*. Die Tötung der Bestie wird zur Analogie männlicher Tugendlehre, die in ihrer Wertigkeit dem Umweltbewusstsein nicht nur übergeordnet wird, sondern ihm auch direkt widerspricht¹²⁰.

„[E]nvironmentalism is not a manly stance“ bringt Alaimo die Kernaussage des „Kill the beast“-Narrativs auf den Punkt (Alaimo in *Beyond Nature Writing* 2001: 282).

Die Natur wird zum Schauplatz von Tugendgeschichten, das Bezwingen des Tieres durch Gewalt zum Ritual der Männlichkeit.

[I]t is crucial for environmentalism to interrogate dominant notions of masculinity – because the cost of producing such men is certainly too high (ebd.: 282).

¹²⁰ Siehe auch Koher 2003: 173 und Voß 2019: Kapitel 4.1.8. (das Buch hat keine Seitenzahlen). Voß betrachtet den Vorgang der Erlegung eines Tieres durch einen Mann als kompensatorische „Trauerarbeit“, um seinen „metaphorischen Tod bei Lebzeiten“ zu beweinen, den er stirbt, weil im öffentlichen / gesellschaftlichem Raum von ihm die schweigende Unterdrückung von Emotionen und strenge Affektkontrolle erwartet wird. Koher beschreibt die Tötung von Tieren als „Initiationsritus“ mancher Kulturen, der Männlichkeit schaffen und reproduzieren soll.

(Koher, Frauke und Pühl, Katharina. 2003. *Gewalt und Geschlecht: Konstruktionen, Positionen, Praxen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.)

(Voß, Stefan. 2019. *Männlichkeit und soziale Ordnung bei Gottfried Keller: Studien zu Geschlecht und Realismus*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH.)

Auch die Soziologin Raewyn Connell beschreibt grüne Politik und Umweltkultur als Herausforderung für die (hegemoniale) Männlichkeit¹²¹, die sich auf vier Aspekte zurückführen lässt:

1. Die Ideologie und Umsetzung von Gleichheit: Institutionen des Umweltaktivismus sind üblicherweise nicht hierarchisch strukturiert, sondern treffen demokratische Entscheidungen über gemeinsame Konsensfindung. Diese nicht-autoritäre Struktur widerspricht hierarchischen Herrschaftsstrukturen, wie sie z.B. durch Pollack im Film vertreten werden.
2. Ein Fokus auf Kollektivität und Solidarität: Basierend auf Punkt 1 geht es nicht um individuelle Dominanz, sondern um die effiziente und harmonische Zusammenarbeit in Gruppen / mit anderen Gruppen. Connell beschreibt als Beispiel die Gestaltung eines Workshops¹²², den die Aktivisten unter anderem auf Basis der Lehren des Pazifisten Gandhi konzipierten.
3. Die Ideologie und Umsetzung persönlichen Wachstums: In Connells Buch beschreiben Männer ihr Engagement für die Umwelt als Teil ihrer persönlichen Entwicklung zu besseren, weiseren Personen. Dieses persönliche Wachstum wird hauptsächlich auf die konsensorientierte Interaktion mit vielen verschiedenen Menschen zurückgeführt, bei denen sich die Aktivisten sowohl als Teil einer Gemeinschaft wahrnehmen als auch persönlich wachsen konnten.
4. Eine Ideologie der organischen Gesamtheit: Diese Ideologie zentriert sich für Umweltaktivisten um ihre Verbindung zur Natur, die im Kontrast zur entfremdeten mechanischen Gesellschaft steht. Zwei Aktivisten beschreiben dabei mit poetischen Worten transzendente Erfahrungen, die sie in der Natur gemacht haben.

(vgl. Connell 2005: 125-128)

Aus diesen Punkten lässt sich eine Beschreibung von Umweltaktivismus ableiten, die in direktem Kontrast zum heroischen Kampf des Einzelnen gegen die Natur steht. Demnach ist umweltbewusstes Verhalten durch Solidarität, Kompromisse, Gleichheit und Gemeinschaftsverhalten geprägt - Eigenschaften, die üblicherweise als weiblich eingestuft werden. Männlichkeit wird dagegen durch das Individuum zur Schau gestellt und durch Gewalt gegen Tiere legitimiert.

Dabei ist zu bemerken, dass diese Zurschaustellung im Film nicht als reiner Selbstzweck dargestellt wird; schließlich geht es den Helden des Tierhorrorfilms auch um die Verteidigung des restlichen Teams. Dabei wird die Bedrohung jedoch selten mit gemeinschaftlicher Stärke bekämpft oder, selbst wenn es möglich wäre, auch keine externe Hilfe herangezogen. Eine pazifistische Lösung (wie z.B. durch Umsiedlung des Tieres) kommt auch nicht in Frage, obwohl sie z.B. in *The Meg* nicht nur möglich, sondern angesichts des Forschungswertes einer antiken Kreatur auch sinnvoll wäre. Der Tierhorrorfilm illustriert das Erreichen persönlicher Entwicklung durch die zielgerichtete Ausübung von Gewalt über einen kurzen Zeitraum hinweg; Umweltaktivisten beschreiben ihr Streben danach als langfristigen, schwierigen und pazifistisch orientierten Prozess. Dem Schutz der Natur wird somit die Verteidigung der (die Katastrophe provozierenden) Opfer entgegengestellt, wodurch sich die beiden Ziele in einem Dualismus aus Individualität / Männlichkeit ↔ Solidarität / Gemeinschaftsgefühl ausschließen.

Um die Natur schützen zu können, muss nicht nur das klassische Bild von Männlichkeit durch Machtdemonstration verändert, sondern auch der Fokus vom Individuum weg- und zum Kollektiv hinbewegt werden. Die Betonung und Priorisierung individuellen Heldenmuts

¹²¹ Die hegemoniale Männlichkeit ist ein pyramidales Schema der Machtdurchsetzung von Männern in der Gesellschaft, bei dem als „typisch männlich“ anerkannte Männer diejenigen Männer dominieren, die diesem Schema nicht entsprechen (z.B. Homosexuelle oder gefühlsorientierte Männer). Diese unterdrücken wiederum Frauen, um diese Strukturen zu erhalten und wenigstens teilweise von den Vorteilen der „patriarchalen Dividende“ (ergo den Vorteilen des Mannseins) zu profitieren, die ihr Status als Mann ihnen gibt. Auf dieses Konzept wird im folgenden Kapitel „Die Annäherung durch Verwandlung“ noch konkreter eingegangen; an dieser Stelle genügt eine Beschränkung auf den Umweltaspekt.

¹²² Dieser Ausdruck findet sich passenderweise auf der übernächsten Seite in einem Dialog zwischen Pollack und Hoffman wieder, wobei Pollack ihn im abwertenden Sinne Hoffman zuweist.

unterwandert die ökologische Zielsetzung eines gesamtgesellschaftlichen Verantwortungsgefühls gegenüber globaler Umweltkrisen. Öko- und Tierhorrorfilme weisen durch die Darstellung möglicher Konsequenzen zwar auf Umweltprobleme hin, stellen sie jedoch als Belastungsprobe für Individuen dar, die durch deren Mut, Geschick und Gewalt gelöst werden kann.

The Last Winter illustriert nicht nur die Auswirkung von Männlichkeit auf ökologische Debatten, sondern setzt diese in einen Kontext zum Einfluss persönlicher Antipathie und individueller Ansichten. Am Ende werden diese Kleinlichkeit und der Egoismus zwischenmenschlicher Debatten im Angesicht der Katastrophe mit dem Tod bestraft¹²³. Während des Films geraten der konservative Pollack und der Umweltspezialist Hoffman mehrfach aneinander, da sie zwei gegensätzliche Positionen der Umweltdebatte vertreten: Pollack interessiert sich nur für eine pragmatische, ökonomische Durchsetzung der Firmeninteressen, unabhängig davon ob die Natur Schaden nimmt, während Hoffman im Interesse der Umwelt handelt, sich aber nicht gegen den betont männlichen Pollack durchsetzen kann. Pollacks Hypermaskulinität¹²⁴ wird im Film durch verschiedene Aspekte illustriert: Er raucht, trinkt hochprozentigen Alkohol pur, lässt sich nichts vorschreiben und kommuniziert (insbesondere gegenüber den weiblichen Crewmitgliedern) fast durchgehend im Kommandoton. Auftretende Probleme löst Pollack durch Körpereinsatz (er stößt Maxwell, als dieser eine Panikattacke hat, greift ein Crewmitglied bei dessen Widerspruch körperlich an und schlägt Hoffman nieder, als er an ihm zweifelt) oder Aggression (in Form von Schreien), während Hoffman ruhig und sanft spricht, sich um die Crewmitglieder sorgt und ihnen wohlwollende Ratschläge gibt. Eines der Crewmitglieder führt den Tod von Maxwell sogar direkt auf Pollacks Verhalten zurück: „Du hättest ihn nach Hause schicken sollen, das war nur dein Machogehabe!“ (TC: 00:49:08 – 00:49:10) Pollack versinnbildlicht die Unvereinbarkeit von Männlichkeit und Umweltbewusstsein somit nicht nur durch seine Ansichten und Jobziele, sondern sogar durch seine Persönlichkeit.

Folgender Dialog zwischen den beiden Männern illustriert nicht nur ihre unterschiedlichen Standpunkte, sondern illustriert auch Pollacks Ignoranz gegenüber der Umweltdebatte, obwohl sie sogar wortwörtlich greifbar ist:

Pollack: „Also Hoffman, was glauben Sie, kriegen wir die Fördertürme mit Kettenfahrzeugen hier raus?“

Hoffman: „Die Tundra ist hier kaum gefroren, die hält das Gewicht der Fahrzeuge nicht aus.“

Pollack: „Dann frage ich mich: Was würden sie vorschlagen, wie wir das Zeug hierher bekommen?“

Hoffman: „Vielleicht überhaupt nicht. Vielleicht sollten Sie Ihre Pläne nochmal überdenken.“

Pollack: „Das ist die falsche Antwort.“

Hoffman: „Das CO² verstärkt den Effekt. Sowie sich der Boden erwärmt, taut mit dem Permafrost das ganze organische Material auf, das seit Tausenden von Jahren da drinsteckt. Das beschleunigt dann die Erwärmung und zwar exponentiell, wenn Sie mir folgen können.“

Pollack: „Ein bisschen spät für eine globale Erwärmungsdebatte, finden Sie nicht? North Industries wird uns hier keinen Workshop bezahlen wollen.“

Hoffman: „Es geht hier nicht um globale Erwärmung, Ed. Es findet direkt vor unseren Füßen statt.“

Pollack: „Ja, wenigstens kann ich Ihr Geseiere jetzt genauso gut in den Wind schreiben.“

Hoffman: „Sie haben gefragt.“

Pollack: „War nur ein bisschen Konversation.“

(TC: 00:30:21 – 00:31:26)

¹²³ „Disaster films express the triviality of human differences in the face of cosmic danger“, wie es Yacowar auf den Punkt bringt. Wer sich im Angesicht der Krise noch mit persönlichen Konflikten aufhält, muss sterben (Yacowar in Film Genre Reader III 2010: 287).

¹²⁴ Für eine Definition von Hypermaskulinität siehe: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8909>, letzter Aufruf: 10.03.2020.

Pollacks Abneigung gegenüber Hoffman beruht dabei über ihre unterschiedlichen Ansichten hinaus auch darauf, dass dieser eine Affäre mit Pollacks (Ex)-Freundin Abby hat. Seine Antipathie und der Unwillen, wider besseren Wissens nicht auf Hoffmans Kritik zu hören, beziehen sich somit nicht auf dessen Fachkompetenz, sondern auf seine Person. Die erste Unterhaltung über Hoffman, die Pollack mit dem Mechaniker Motor führt, dreht sich größtenteils um dessen Beziehung zu Abby. Als Motor Hoffmans Fachkompetenz anspricht und Pollack als Beleg einen entsprechenden Zeitschriftenartikel zeigt, schenkt dieser dessen globaler Job Erfahrung kaum Beachtung und kommentiert sie noch verächtlich. Seine Ignoranz zieht sich auch durch weitere Unterhaltungen:

Pollack: „Hoffman, ich kenne Sie nicht. Ich bin kein Freund des diplomatischen Herumeierns, drum sag' ich Ihnen einfach, was ich brauche und geh' mal davon aus, dass ich es auch kriegen werde.“

Hoffman: „Ich höre?“

Pollack: „Ich habe hier Umweltschutzaufgaben, in denen Sie erklären werden, dass wir hier auch Kettenfahrzeuge benutzen dürfen.“

Hoffman: „Was?“

Pollack: „Die Eisstraßen funktionieren nicht, also versuchen wir's so.“

Hoffman (nach dem Überblättern der gereichten Unterlagen): „Okay.“

Pollack: „Was, ist das ein Ja?“

Hoffman: „Ich höre mir Ihren Vorschlag an.“

Pollack: „Es geht um keinen Vorschlag. Das ist ein Okay. Ich brauch' Ihre Unterschrift.“

Hoffman: „Ed, ich werde nichts unterschreiben, nur weil Sie es von mir brauchen. ... Wir sollten uns erstmal um Maxwell kümmern, bevor wir unser Gespräch vertiefen.“

(00:21:49 – 00:22:49)

Im Gegensatz zu Hoffman, der trotz seiner Skepsis gegenüber Pollacks Methoden zu Kompromissen bereit ist, weicht Pollack nicht von seiner Ansicht ab – schließlich ist er „kein Freund des diplomatischen Herumeierns“ - unabhängig davon, ob es sinnvoll wäre oder nicht. Die Sprechweise der beiden Männer unterscheidet sich deutlich: Hoffman begründet seine Aussagen, während Pollack sie ohne Argumente lediglich über die Zurschaustellung von Dominanz abweist. Dieser Kontrast wird auch in einem Krisendialog deutlich:

Pollack: „Ich bin für alle verantwortlich. Nicht nur für die Crew und alles, was hier passiert, sondern auch für Ihren Arsch.“

Hoffman: „Dann sollten Sie das auch beweisen, indem Sie sofort alle ausfliegen lassen.“

Pollack: „Wieso, weil Sie es sagen?“

Hoffman: „Weil es hier nicht sicher ist. Das sind atmosphärische Abnormalitäten, die sich auf unsere Urteilskraft auswirken. Zuerst bei Maxwell und jetzt bei Motor, der redet inzwischen auch völlig wirr.“

Pollack: „Wenn sie jetzt neuen Ärger wollen-“

Hoffman: „Ich denke, es könnte Sauergas sein, das dem Boden entweicht.“

Pollack: „Schwefelwasserstoff finden Sie 800 Meter unter der Erdoberfläche, das entweicht doch nicht plötzlich dem Boden, verfluchte Scheiße! Wissen Sie eigentlich, was Sie da für einen Schwachsinn verzapfen?“

Hoffman: „Machen Sie sich eines klar: Wenn der Permafrost schmilzt, könnte der Schwefelwasserstoff durch eine Druckblase ganz leicht nach oben gepresst werden.“

Pollack: „Ach, Blödsinn!“

Hoffman: „Okay, von mir aus ist es irgendein Gas, ein Virus oder Sporen, ich weiß es nicht! Okay? Ich weiß es nicht! Aber ich weiß, dass der Boden hier seit über zehntausend Jahren gefroren ist. Wir wissen nicht, was der Boden jetzt freisetzt.“

Pollack: „Wissen Sie eigentlich, was Sie bei den meisten meiner Leute hier bewirken, wenn Sie so daherreden?“

Hoffman (nach kurzer Pause): „Ich geb‘ es auf, Pollack.“

Pollack: „Verräter.“

(TC: 00:54:29 – 00:55:48)

Pollack interessiert sich nicht für die Gedanken hinter Hoffmans Vorschlag, sondern führt dessen Begründung sofort fälschlicherweise auf ihn als Person zurück. Im Verlauf des Gespräches wird deutlich, dass es nur Hoffman um das Finden einer Lösung geht. Pollack ist stattdessen darauf fixiert sich durchzusetzen und die Kontrolle zu behalten, die er bedroht sieht: Nicht nur über Hoffman selbst, sondern auch über seine Crew, die sich von dessen Vorschlägen beeinflussen lässt. Besonders deutlich zeigt sich das an der sich wandelnden Rhetorik: Während Pollack in seiner Verantwortung / seinem Gemeinschaftsbewusstsein zunächst (wenn auch abwertend) Hoffman miteinschließt, spricht er kurz darauf von „meine[n] Leute[n]“ und schließt ihn somit aus, nachdem dieser ihm nicht gehorcht. Abschließend bezeichnet Pollack Hoffman kontextlos als Verräter – da Hoffman nichts gesagt hat, was einem Verrat entsprechen könnte und sogar schlussendlich resigniert hat, kann sich Pollacks Kommentar nur auf Hoffman als Person beziehen. Dessen Widerspruch gegenüber Pollack betrachtet dieser, obwohl er den Protest schließlich eingestellt hat, als Verrat und drückt darüber hinaus noch durch die Formulierung seine angestaute Wut über Hoffmans Affäre mit Pollacks (ehemaliger) Freundin Abby aus. Selbst als Hoffman Pollack trotz ihrer Differenzen zum Ende des Films das Leben rettet, indem er ihn aus dem Fluss zieht und ihm danach sogar noch einen Schuh zu schnitzen versucht, kann sich Pollack nicht bedanken oder seine persönliche Antipathie wegen Abby zurücklassen: Er schlägt Hoffman nieder, stiehlt dessen Schuh und läuft weiter.

Bis zum Schluss kann Pollack trotz einer lokalen und globalen Katastrophe die Trivialität seiner zwischenmenschlichen Probleme mit Hoffman nicht einsehen, wodurch paradoxerweise der konsensorientierte, umweltbewusste Hoffman noch vor Pollack zu Tode kommt. Dadurch verzichtet der Film auf die für das Genre typische Gerechtigkeit, die Egoismus und Uneinsichtigkeit bestraft, und impliziert stattdessen, dass unter solchem Verhalten andere, rechtschaffere Menschen und die ganze Welt leiden müssen. Er zeigt, dass Probleme globalen Ausmaßes durch das Verhalten und die Ignoranz Einzelner ausgelöst und von diesen entweder geleugnet oder unzureichend beachtet werden, was im schlimmsten Fall zum Untergang der ganzen Welt durch die kleinkarierte Unfähigkeit von Individuen führt. Weiterhin illustriert der Film das explizite Problem der Männlichkeit in diesem Szenario: Die Priorisierung und Zurschaustellung von Dominanz und Männlichkeit durch Pollack blockiert nicht nur die Handlungsfähigkeit der beiden, sondern stoppt auch die Durchsetzung von umweltbewusstem Verhalten durch konservative Männlichkeitsbilder.

Die Macht / Ermächtigung des dominanten Mannes beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Beherrschung anderer Männer oder Tiere, sondern bezieht sich auch explizit auf Frauen. Da diese Form der Unterdrückung im Kern dieselbe Basis – den Prozess des Othring – hat, ist es nicht verwunderlich, dass Frauen-, Tier- und Minderheitenrechte häufig im selben Kontext behandelt werden. Die letzte Filmanalyse beschäftigt sich mit dem Film *The Woman*, an dem auf dem schmalen Grat zwischen Menschlichkeit und Animalität die Beziehungen zwischen Frauen, Männern und der Natur beleuchtet werden.

Die Annäherung durch Verwandlung

Horror is a 'response specifically to being human', to 'the perception of the precariousness of human identity', to the fear that 'we may be, or may become, something other than we are, or take ourselves for; that our origins as human beings need accounting for, and are unaccountable' (Keetley in *Animal Horror Cinema* 2015: 202-203).

Wie in den bisherigen Kapiteln bereits ausführlich dargestellt wurde, stellt Horror, speziell Tierhorror, Fragen zur menschlichen Identität in verschiedenen Aspekten: Status, Persönlichkeit, Dominanz, Ethik, Überzeugungen und persönliches Wachstum. Gemeinsam bilden diese Attribute die menschliche Identität, die sich in der letzten Unterkategorie des Tierhorrorfilms auflöst. Die Filmwissenschaftlerin Linda Badley bezeichnet Horror als somatische Erfahrung, als Verlust des Egos im zellularen Chaos (vgl. Alaimo in *Beyond Nature Writing* 2001: 294 nach Badley 1995: 10; siehe auch Keetley in *Animal Horror Cinema* 2015: 201).

Anders gesagt: Transformiert sich der menschliche Körper in etwas Nicht-Menschliches, verändert sich auch sein Selbstbild, das sich historisch und kulturell darauf gründet, Tiere und als solche eingestufte Lebewesen abzugrenzen und zu beherrschen. Die Verwandlung oder Annäherung an ein Tier bedeutet somit über den körperlichen Aspekt hinaus auch einen Verlust von Rechten, die nur dem Menschen zugestanden werden. Ein Mensch-Tier-Hybrid wird somit in jedem Sinne „vogelfrei“.

Gleichzeitig verfügt der Mensch über einen unbewussten Sinn, der von einer Identifikation oder geteilten Verwandtschaft mit Tieren fasziniert ist (zwei popkulturelle Beispiele sind Spiderman und Batman)¹²⁵. Die Sinne und die Wahrnehmung von Tieren funktionieren in vielen Fällen gänzlich anders als die von Menschen; sie riechen, hören oder sehen Dinge, die der Mensch mit seinem limitierten Bewusstsein nie erfahren wird. Sie besitzen Attribute, um die der Mensch sie beneidet; nicht umsonst wurden über die gesamte Menschheitsgeschichte hinweg Herrscher und große Persönlichkeiten mit Tieren oder den mit ihnen konnotierten Eigenschaften aufgewertet und ihre Feinde durch dieselbe Semantik degradiert (vgl. Brückles *Tiervergleich* im Handbuch der politischen Ikonographie 2011: 430-439).

An diesem scheinbaren Widerspruch von Faszination und Schrecken über die Auflösung der Menschlichkeit zeigt sich wieder die Angstlust des Genres, die zur Grenzüberschreitung bis zur zellularen Ebene hin einlädt. Oft verbunden mit dem Aspekt der Genmanipulation / Wissenschaft, werden bei der körperlichen Annäherung von Mensch und Tier vergleichbare ethische Fragen aufgeworfen: Wo beginnt und endet das Menschsein? Wie soll mit Hybridität umgegangen werden und was bedeuten solche Grenzüberschreitungen für die Gesamtgesellschaft?

Die Diskussion, in der sich solche Fragen bewegen, ist primär ethisch geprägt: Bereits 2005 wurde in Amerika als Reaktion auf die wissenschaftliche Möglichkeit des Klonen der „human chimera prohibition act“ vorgeführt, ein Gesetzesentwurf, der die Herstellung von Chimären (Organismen, die aus Zellen mit mehreren verschiedenen Genotypen bestehen) aus ethischen Gründen verbieten sollte. Der Kongress begründete dies in mehreren Punkten:

(2) serious ethical objections are raised to some types of chimeras because they blur the lines between human and animal, male and female, parent and child, and one individual and another individual;

(3) respect for human dignity and the integrity of the human species may be threatened by chimeras;

¹²⁵ Wie die Philosophin Elisabeth Grosz es ausdrückt: „The melting of corporeal boundaries, the merging of body parts, the dripping apart of all the categories and forms that bind a subject to its body and provide it with bodily integrity alarms and horrifies, and, at the same time, entices to the highest possible degree“ (Alaimo in *Beyond Nature Writing*: 294 nach Grosz 1995: 292). Alaimo suggeriert daraufhin, dass die Erkenntnis dieser grotesken Freude einen Widerstand gegen den Wunsch, die Natur abgrenzen, disziplinieren und auslöschen zu wollen, bilden könnte (ebd.: 294).

4) the uniqueness of individual human beings is manifested in a particular way through their brain and their reproductive organs/cells;

And (5) with an increase in emerging zoonotic infection threatening the public health, both domestically and abroad, chimeras present a particularly optimal means of genetic transfers that could increase the efficiency or virulence of diseases threatening both humans and animals.¹²⁶

Die Ablehnung der Hybridisierung von Lebewesen fußt demnach auf der Annahme einer Einzigartigkeit der menschlichen Existenz, die in Dualismen unterteilt wird: Mensch – Tier, gefolgt von Mann – Frau, bis zu Individuum – anderes Individuum. Der Existenz als Mensch wird somit eine besondere, würdevolle Integrität zugeschrieben, die ihren Ursprung in dessen biologischer Beschaffenheit hat.

Das Gesetz wurde 2016 überarbeitet und erneut vor dem Senat eingereicht, die Entscheidung steht bis heute aus¹²⁷. Dennoch zeigt sich daran die Vorstellung eines gesellschaftlichen (amerikanischen) Ethos, bei dem bestimmte Lebewesen (u.a. Mann und Frau) kategorisch zu trennen sind und eine Überschreitung bestraft werden muss. Der Staat fühlt sich – vergleichbar mit dem Zitat am Kapitelanfang – dafür verantwortlich, die menschlichen Ursprünge bis zu ihrer biologischen Ebene zu würdigen und ihre Integrität zu verteidigen.

Unter diesem Grundgedanken einer schützenswerten, spezies-orientierten Integrität soll der amerikanische Horrorfilm *The Woman*¹²⁸ analysiert werden.

Auf einem Jagdausflug entdeckt der Familienvater Chris Cleek im Wald eine Frau, die dort lebt und sich wie ein Tier verhält: Sie ist nur leicht bekleidet, ungewaschen und fängt gerade einen Fisch mit den Händen, den sie dann roh verspeist. Chris betäubt die Frau und verschleppt sie in seinen unterirdischen Sturmkeller, wo er sie mit Eisenfesseln ankettet. Kurz darauf führt er sie seiner Familie vor (die aus seiner Frau Belle, seinem Sohn Brian und seinen beiden Töchtern Peggy (Teenager) und Darlin' (Kind) besteht) und eröffnet ihnen, dass er plant, die wilde Frau zu zivilisieren. Belle und Peggy reagieren geschockt, Brian mit faszinierter Begeisterung. Im Verlauf des Films wird die Frau verschiedenen Foltermaßnahmen durch Chris und Brian unterworfen. Die (u.a. durch körperliche Gewalt) unterdrückte Ehefrau Belle toleriert diese notgedrungen, während Peggy sich erfolglos für die Frau einsetzt. Die Situation eskaliert, als Peggys Lehrerin die Cleeks besucht, um mit ihnen darüber zu sprechen, dass Peggy (sehr wahrscheinlich von ihrem Vater) schwanger ist. Chris schlägt die Lehrerin nieder und schleift sie in die Scheune, wo sie neben zwei Schäferhunden angekettet wird. Es stellt sich heraus, dass in einer Box im dortigen Käfig zudem die augenlose, sich ebenfalls wie ein wildes Tier verhaltende dritte Tochter der Cleeks lebt. Diese zerfleischt die Lehrerin brutal, während Chris zusieht und Brian sie anfeuert. Peggy befreit indes die wilde Frau, die zuerst Belle und anschließend Chris und Brian brutal tötet. Danach befreit sie die eingesperrte Tochter der Cleeks, holt Darlin' und macht sich mit beiden auf den Weg in die Wälder. Peggy, die als Einzige übriggeblieben und von der wilden Frau als schwanger erkannt wird, schließt sich nach kurzem Zögern den ungleichen Frauen an.

¹²⁶ <https://www.congress.gov/bill/109th-congress/senate-bill/659/text> (letzter Aufruf: 16.03.2020).

¹²⁷ Siehe: <https://www.congress.gov/bill/114th-congress/house-bill/6131/text> (letzter Aufruf: 16.03.2020).

¹²⁸ McKee, Lucky. 2011. *The Woman*. USA: Bloody Disgusting et al.



Abbildung 15+16: Chris führt die wilde Frau seiner Familie vor¹²⁹.

In *The Woman* geht es nicht um eine Hybridisierung im Sinne einer Verschmelzung von Genen, sondern um die Grenzziehung der Menschlichkeit zur Animalität. Der Film dreht dabei die Rollen um: Obwohl die wilde Frau sich wie ein Tier benimmt, sind es Chris und Brian, die in ihren brutalen Handlungen Freude an ihrem Leid zeigen, ihre „Zivilisierungsmaßnahmen“ dienen lediglich als Vorwand zur Rechtfertigung autotelischer Gewalt.

Dadurch werden zwei verschiedene Arten von Animalität konstruiert. Die wilde Frau repräsentiert Animalität im Sinne einer Nähe zum Tier, Wildheit und Instinktgetriebenheit. Sie ist gleichzeitig bedrohlich und prinzipiell ungefährlich: Es gibt im Film keine Hinweise darauf, dass sie im Wald eine größere Gefahr für die Menschen darstellen würde. Sie bemerkt Chris zwar, schenkt ihm aber keine Beachtung, sondern interessiert sich nur für die Verspeisung ihres Fisches und damit für ihre eigene Selbsterhaltung. Als gefährlich stellt sie sich erst heraus, nachdem Chris sie angekettet hat und sie ihm einen Finger abbeißt, den er ihr testweise in den Mund gesteckt hat. Obwohl sie den Finger mit sichtlichem Genuss zerkaut und herunter schluckt und damit Stolz über ihre „Jagdbeute“ präsentiert, ist ihr Angriff lediglich eine Reaktion auf die fremdartige, ihr feindlich gesinnte Umgebung und die Grenzüberschreitung von Chris.

Chris schlägt sie daraufhin für ihr Fehlverhalten ins Gesicht und beginnt in diesem Moment die Konditionierung durch Gewalt und Missbrauch. Als seine Ehefrau später ihr Unwohlsein über die Gefangennahme äußert, ohrfeigt er diese wortlos und begibt sich dann ins Bett, während er sie ungerührt auffordert sich ebenfalls hinzulegen. Seine Familienmitglieder haben sich seiner Positionierung als gewaltbereiter Patriarch gefügt: Peggy zeigt sich (als Reaktion auf angedeuteten Missbrauch) ängstlich und unterwürfig, während Brian als Reaktion auf die häusliche Unterwerfung seine anezogene Misogynie durch Sadismus an seinen Mitschülerinnen (und später auch an der wilden Frau und der Lehrerin) auslässt¹³⁰. Darlin zeigt keine von beiden Verhaltensweisen, da sie noch jung ist und von Chris kaum beachtet wird.

Chris' Besessenheit, seine Umgebung und Mitmenschen zu beherrschen, zeigt sich sogar in seinem beruflichen Bereich als Anwalt: Auf die Besorgnis seiner Assistentin um die Unsicherheit der Marktlage antwortet er mit der rhetorischen Frage, ob er jemals „etwas nicht habe kontrollieren können“ (TC: 00:40:15 – 00:40:19). Die Frau, die er vor seiner Familie als „Projekt“ bezeichnet (TC: 00:29:18), verliert somit ihren menschlichen Status und wird als Anderes zur Projektionsfläche seiner Herrschaftsfantasien. In seinem Verlangen, sie zu domestizieren, dient sie als Bestätigung seines eigenen Egos; als Herausforderung ein Lebewesen zu

¹²⁹ Selbst erstellte Screenshots aus dem Video: <https://www.youtube.com/watch?v=fCNS0Gc9Rmg> von Movielclips Trailers (TC: 00:42 und 00:45). Die Screenshots wurden nachträglich aufgehellt, damit sie besser zu erkennen sind.

¹³⁰ Siehe hier auch Fußnote 121: Brian nutzt Gewalt gegen ein „Tier“ (bzw. gegen ein zu solchem degradierten Lebewesen) als Ventil zur Bewältigung von Emotionen, die in der Öffentlichkeit / Häuslichkeit strenger Kontrolle unterliegen. Wie Freud es zu diesem Thema ausdrückt: „Andererseits aber ist er [der Mann] gewohnt, seine eigenen inneren Regungen in die Außenwelt zu projizieren, sie also den Objekten, die er als unliebsam oder auch nur als fremd empfindet, zuzuschieben. Als Quelle dieser Gefahren wird nun auch das Weib erkannt“ (Koher 2003: 173 (Fußnote) nach Freud 1918: 170f).

kontrollieren, das sich jahrelang jeglichem menschlichen Einfluss entzogen hat. Das „Tier“ wird wieder zum Symbolträger persönlicher Entwicklung, unterscheidet sich in diesem Fall aber von den Haien in *The Meg* und *Deep Blue Sea* in folgenden Punkten:

Die Vernichtung der Haie durch Carter und Jonas wird durch lozierende Gewalt erzielt, die dem Zweck dient, die Crew und ihr eigenes Leben gegen einen aggressiven Angreifer zu *verteidigen*, was die beiden Männer innerhalb der beiden Filme zu Helden erhebt. Die Grenzüberschreitung geht dabei (obschon sie von den Forscherteams provoziert wurde) von den Tieren aus, sodass die Darstellung der Menschen als Opfer durch eine Vilifizierung der Natur ihre Vernichtung rechtfertigt.

Dagegen ist das Verhalten von Chris mit dem Selbstverständnis einer modernen, gewaltfreien und egalitären Gesellschaft nicht zu rechtfertigen, da er die Frau nicht nur unbegründet aus ihrem natürlichen Lebensbereich herausreißt, sondern auch versklavt und ihr durch autotelische Gewalt schadet. In seiner Motivation beruft er sich auf dieselbe selbstgerechte Überlegenheit, die auch von den Kolonialisten zur Rechtfertigung ihrer Taten verwendet wurde:

„Wir erziehen sie, Brian. Gewöhnen sie an die Zivilisation. Befreien sie aus ihrer eigenen Gefangenschaft und von ihren niederen Instinkten. Diese Frau hält sich für ein Tier und nur Gott weiß, warum sie so wurde. Wir können nicht zulassen, dass Menschen durch die Wälder laufen und sich für Tiere halten, das ist falsch und gefährlich.“ (TC: 00:27:04 – 00:27:20)

Die Widersprüchlichkeit seines Denkens zeigt sich schon kurze Zeit später, als er Brian auffordert, Essen für die Frau zu holen. Er soll sie versorgen, „genauso wie wir uns um die Hunde kümmern“ (TC: 00:29:30 – 00:29:31). Obwohl er bei der Frau ihr Selbstverständnis als Tier zu einer moralischen und gesellschaftlichen Gefahr erklärt¹³¹, bezeichnet und behandelt er sie selbst als solches. Die Zuschreibung von Eigenschaften wie Wildheit und Tierähnlichkeit für ein Lebewesen ist semantisch mit einer Gefahr für die Gesellschaft¹³² konnotiert. Als Konsequenz wird seine Beherrschung legitimiert, indem die Zivilisierung mit der Verteidigung sozialer Normen (durch Gewalt) gerechtfertigt wird.

Der Filmkritiker Robin Wood unterteilt die Unterdrückung von Lebewesen in zwei Arten, die „surplus repression“ (zu deutsch etwa: Überschuss-Unterdrückung) und die „basic repression“. Die surplus repression umfasst das, was der Mensch psychologisch und sozial unterdrückt: Nicht-normative Sexualität, Frauen, das Proletariat, ethnische Minderheiten und Kinder. Diese unterdrückten Ängste kehren im Horrorfilm als Albtraumbilder zurück, als Kombination interner und externer Andersartigkeit.

Die basic repression macht die Entwicklung vom unkoordinierten Tier in einen Menschen möglich und ist somit für den Status als Mensch (seine „human-ness“) notwendig: Der Mensch kann seinen Status als solcher nur dadurch schaffen und erhalten, wenn er sich nicht nur aus dem Tier in sich selbst entwickelt und dann davon distanziert, sondern danach auch von seinen Mitmenschen. Die Integrität und daraus resultierende Identität als Mensch wird somit daraus gewonnen, sich selbst über die Abgrenzung von anderen Lebewesen zu definieren (vgl. Keetley in *Animal Horror Cinema 2015*: 189-190 nach Wood 1986).

Diese Theorie ist vergleichbar mit dem Prozess des Othering und betont den Aspekt der Menschlichkeitsbildung durch die Abgrenzung vom inneren Tier, aus der im nächsten Schritt die Identitätsbildung durch die Abgrenzung von den Mitmenschen folgt. Dadurch liegt es nahe, dass das Tier im Tierhorrorfilm als Metapher für die Revolution unterdrückter Minderheiten betrachtet wird¹³³ und dadurch Angst erzeugt. Während die Unterdrückter Status, Geld und

¹³¹ Siehe auch Fußnote 72: Moralischer Abscheu dient dazu, soziale Strukturen vor ihrer Korruption zu schützen; dieses Prinzip vertritt Chris hier.

¹³² Vgl. Seite 20 zum Einsatz von tierbezogener Rhetorik zur Normalisierung von Gewalt gegen Nicht-Menschen.

¹³³ Ein Beispiel bietet hier der Tierhorrorfilm *Alligator*, in dem das Krokodil Ramon als rächender Vertreter der Unterschicht erscheint, wie Mann es in seiner Analyse darstellt (vgl. Mann in *Animal Horror Cinema*: 112-124). Teague, Lewis (1980). *Alligator* [DVD]. USA: Group 1 Films.)

Macht erhalten wollen, hat die Unterschicht wenig zu verlieren, wodurch sie (ähnlich einem Tierschwarm) unberechenbar und gefährlich wird. Zudem ist der reiche, mächtige Anteil der Gesellschaft in den meisten Kulturen in der Unterzahl: Zwar verfügen sie über bessere Mittel zum Angriff und zur Verteidigung, sind aber zahlenmäßig unterlegen. Der Tierhorrorfilm verstärkt die Angst darüber hinaus noch durch die Isolation, die die Betroffenen von ihren üblichen Sicherheitsquellen und Hilfen abschneidet (vgl. dazu Seite 51 / Fußnote 120).

Betrachtet man die Unterdrückung von Minderheiten und Tieren aus einer anderen Perspektive der Projektion – der Tierliebe – wird deutlich, wie tief die Hierarchie strukturell in der Gesellschaftsordnung verankert ist. Der Politologe James Turner erklärt Tierliebe zum „Ventil für Regungen von Mitgefühl, die eigentlich den unterprivilegierten Schichten der industrialisierten Gesellschaft gelten, die als solche auszuleben aber die Strukturen dieser Gesellschaft in Frage gestellt hätte“ (Hedinger in Kinogefühle 2015: 327). Ähnlich sieht es der Historiker Keith Thomas, für den Tierliebe eine Kompensationsfunktion erfüllt, damit sich der Mensch eine idyllischere Gesellschaft vorstellen kann, die er sich in der Realität nicht leisten kann. Hedinger kritisiert diese Positionen allerdings dafür, dass sie positive Gefühle für Tiere pathologisieren und für falsch erklären (ebd.: 327-328).

Je nachdem, welche Theorie herangezogen wird, stehen Tiere somit entweder unter den unterdrückten Minderheiten oder werden in ihrer Unterdrückung als deren Repräsentanten wahrgenommen. Die wilde Frau nimmt dabei eine Doppelrolle ein: In ihrer Rolle als Frau wird sie gesellschaftlich auf dem Level der surplus repression unterdrückt; in ihrer Rolle als nicht-menschliches (anders gesagt: nicht sozialisiertes) Lebewesen wird sie durch die basic repression abgegrenzt. Sie steht zwischen der Zivilisation und der Wildnis, verkörpert die Grenzziehung zwischen dem Mann und der Natur. Durch ihre Weiblichkeit wird sie zur Gefahr für den Mann:

Women, it seems, must serve as the border zone between nature and culture, keeping nature safely at bay in order that men can be fully human (Alaimo 2001: 283).

In Anbetracht der Erkenntnisse des vorangehenden Kapitels – Umweltschutz ist egalitär, pazifistisch, kompromissorientiert und somit schlicht unmännlich – erstaunt es nicht, dass die Frau somit zum Zwischenglied erklärt wird, das weder ganz menschlich noch ganz natürlich ist und somit in seiner Funktion der Erhaltung der Männlichkeit durch Abgrenzung dient.

Dabei versucht der Mann (in diesem Fall Chris) nicht nur, sich von der Natur und seinem inneren Tier (wie Wood es bezeichnet) abzugrenzen, sondern auch von Weiblichkeit, indem er die Natur (durch die Jagd) und die Frauen in seinem Leben (durch Unterdrückung) kontrolliert.

Männlichkeit als kulturelles Konstrukt gilt [...] als ein fragiler Zustand, der erworben, nach Auffassung des Anthropologen Gilmore (1991) in Mythos Mann erkämpft und in äußeren und inneren Krisenzeiten immer wieder neu hergestellt werden muss. Im Zentrum des ideologischen Selbstverständnisses einer auf hierarchischen Geschlechtergegensätzen aufgebauten Kultur steht das Bild einer intakten, aber bedrohten Männlichkeit. Frauen und weibliche Sexualität „müssen“ deshalb, so Günter Dux (1992) in Die Spur der Macht im Verhältnis der Geschlechter, der Kontrolle des Mannes unterworfen werden, denn sonst „entfaltet sich ihre [weibliche, R.P.] Kraft zur Bedrohung des Menschen, vornehmlich der Männer – versteht sich“ (S. 43). Aber eine Welt ohne Frauen ist aus reproduktionstechnischen Gründen (noch) nicht möglich und wegen der männlichen, auf heterosexuelle Objekte weisenden Begierde auch gar nicht erwünscht. Daher erscheint die Entwicklung von Mechanismus zur organisierten Abwehr des innerpsychisch Bedrohlichen umso erforderlicher, „notfalls“ durch dessen Externalisierung, Verfolgung und anschließende Vernichtung. Dabei kann Angstpotenzial in Grausamkeitspotenzial umgewandelt werden, indem angstausslösende Eigenanteile abgespalten, projiziert und im Außen entlang der Gleichung Feind = Frau mit Zerstörungsabsicht verfolgt werden (Pohl in Gewalt und Geschlecht 2003: 172).

Die Frau repräsentiert für den Mann somit das, was er fürchtet: Abhängigkeit und insbesondere Weiblichkeit, mit der in langer kultureller / historischer Tradition Passivität und Schwäche gleichgesetzt werden.

Die irrational frauenfeindlichen Emotionen, die in den Rhetoriken über Weiblichkeit unverhohlen lautwerden, lassen darauf schließen, dass hinter dem maskulinen Überlegenheitsanspruch Konflikte stecken: Unsicherheiten, die sich aus der unversöhnlichen Differenzsetzung ‚Mann / Frau‘ für die Selbstbestimmung des männlichen Subjekts ergeben (Pohl in Gewalt und Geschlecht 2003: 171 nach Becker-Schmidt 2000: 75).

Auch heutzutage wird diese Rhetorik, die Weiblichkeit abwertet, bereits an Kinder weitergegeben: Sätze wie „Sei ein Mann!“, „Wein doch nicht, du bist doch kein Mädchen!“ oder „er hatte nicht die Eier, das zu tun“ verbinden mit Männlichkeit Gefühlsunterdrückung, Mut und Stärke, während Weiblichkeit durch Attribute wie Weinerlichkeit und Ängstlichkeit abgewertet wird. Unter jungen Männern wird eine solche Ansicht im üblichen Sprachgebrauch noch direkter auf das primäre Geschlechtsmerkmal bezogen: „Sei keine Pussy!“, im Englischen gleichzeitig ein vulgärer Ausdruck für die Vagina als auch für einen effeminierten Mann, wird im Sprachgebrauch als gängige Aufforderung / Floskel benutzt, um zurückhaltendes oder weiblich konnotiertes Verhalten abzulehnen.¹³⁴

Sombart weist dabei darauf hin, dass eine völlige Vernichtung innerpsychischen Bedrohung durch Weiblichkeit nicht möglich sei, wodurch eine Quelle permanenter Bedrohung entsteht. Das Verdrängte ist stärker als der Verdrängungsprozess, wodurch das männliche Ego stets Fragilität ausgleichen muss (vgl. Pohl in Gewalt und Geschlecht 2003: 172 nach Sombart 1991: 140). Die Unterdrückung der inneren Weiblichkeit zum Selbstschutz vor Gewalt, Spott und Hohn und die daraus resultierende externalisierte Unterdrückung von Frauen ist nicht nur eine Maßnahme zur männlichen Identitätserhaltung, sondern auch in der Gesellschaftsstruktur verankert (vgl. auch die Kapitel 3, 8 und 9 in Connells Buch Masculinities für eine ausführliche historisch-kulturelle Darstellung und Analyse).

In *The Woman* wird die Unterdrückung der Frau über Misogynie und Othering hinaus auch durch die Machtstrukturen der hegemonialen Männlichkeit und der dabei ausgeschütteten patriarchalen Dividende durchgesetzt. Die hegemoniale Männlichkeit ist ein von Raewyn Connell identifiziertes Konzept zur Erhaltung einer patriarchalen Gesellschaftsform in Form einer Hierarchie, die von der Unterdrückung von Frauen bzw. von Personen, denen weibliche Eigenschaften zugeschrieben werden, lebt und profitiert. An der Spitze der Hierarchie stehen Männer, die als typisch männlich (im Sinne einer Hypermaskulinität) gelten, u.a. konnotiert mit Dominanz / Durchsetzungsfähigkeit, Aggression und einem muskulösen Körperbau. Connell sieht dabei davon ab, einen Eigenschaftskatalog für Männlichkeit zu definieren und analysiert das Phänomen anhand von der künstlichen Konstruktion von Gender als soziale / institutionalisierte Struktur.

Entscheidend ist dabei, dass nur wenige Männer dem festgelegten Herrschaftstypus entsprechen, wodurch auch sie Ziel der Unterdrückung werden. Es ergeben sich drei Hauptformen der unterdrückten Männlichkeit:

1. Die untergeordnete Männlichkeit: In diese Kategorie fallen hauptsächlich homosexuelle Männer, da ihre Homosexualität aus der Perspektive der dominierenden Männlichkeit mit Femininität gleichzusetzen ist. Die Begründungen für diese Einordnung rangieren von einem Interesse an Mode und Inneneinrichtung bis zur passiven Positionierung beim Geschlechtsverkehr. Über Homosexuelle hinaus trifft diese Form der Unterdrückung auch Jungen / Männer, die durch aggressive Verbalisierung ihrer körperlichen Unterlegenheit in diese Kategorie gepresst werden, u.a. durch Ausdrücke wie Weichei, Nerd, Vieraue (als Bezeichnung für einen Brillenträger), Angsthase, Lappen oder Schwächling.

2. Die Komplizenhafte Männlichkeit: In dieser Kategorie finden sich Männer, die das Ideal der Männlichkeit selbst nicht erreichen können, aber dennoch von deren Erhaltung profitieren. Durch die Unterstützung der Männer an der Spitze können sie nicht nur von deren Akzeptanz und Anerkennung profitieren, sondern schützen sich gleichzeitig auch davor, selbst Opfer von

¹³⁴ vgl. <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/pussy>; <https://de.wiktionary.org/wiki/Pussy> (letzter Aufruf: 21.04.2020). Weitere Beispiele für einen solchen Wortgebrauch in der gängigen Alltagssprache finden sich auf der Wiktionary-Seite, u.a. durch bekannte Schauspieler wie Robert Pattinson.

Repressionen zu werden, die sie ebenfalls treffen würden, wenn sie noch tiefergestellte Mitglieder der Hierarchie (z.B. Frauen) unterstützen würden. Die Bevorteilung einer solchen Komplizenschaft äußert sich in einer vielfältigen patriarchalen Dividende, u.a. durch besseren Zugang zu Geld, Macht, Status oder Jobs.

3. Die marginalisierende Männlichkeit: Diese Kategorie wird hauptsächlich durch Rassenbeziehungen geprägt und richtet sich dadurch z.B. gegen Dunkelhäutige. Selbst wenn Mitglieder dieser marginalisierten Ethnie dem obersten Männlichkeitsbild entsprechen, können sie durch ihre biologische Ausgrenzung nicht davon profitieren; kontrastierend wirken sich negative Darstellungen (wie z.B. der schwarze Vergewaltiger) stereotypisch auf ihre ganze Ethnie aus.

(vgl. Connell 2005 (zweite Auflage): 76-86)

Der Film illustriert durch Brian den Verlauf und die Konsequenzen komplizierter Männlichkeit. Als Oberhaupt der patriarchalen Familienhierarchie dominiert Chris die Familie mithilfe von Gewalt, Aggression, Geld und seinem sozialen Status, sodass Brian gezwungen ist, sich zu fügen. Als Chris in einer Nacht zu der wilden Frau rausschleicht und diese dank ihrer Ankettung vergewaltigen kann, sieht Brian zu und tut es ihm später im Film gleich. Sowohl Ehefrau Belle als auch seine Schwester Peggy reagieren entsetzt und wütend, während Chris in dessen Verhalten kein Problem sieht und es als jugendliches Ausprobieren verteidigt.

Die patriarchale Dividende, von der Brian profitiert, besteht in dieser Situation in der Erlaubnis und Verteidigung sozial inakzeptablen Verhaltens, das durch Chris als Oberhaupt legitimiert wird. Darüber hinaus verbindet das geteilte Interesse an der Frau die beiden Männer emotional und schützt Brian als Chris' Komplize vor dessen Gewaltausübung. Diese richtet sich stattdessen kurz darauf gegen Belle: Als diese ankündigt Chris zu verlassen und nur die beiden Töchter mitzunehmen, schlägt dieser sie bewusstlos. Dadurch, dass Brian seinen Vater nicht nur nicht ausliefert, sondern in seinem Verhalten komplizierter unterstützt, genießt er somit Immunität und alle Vorteile, die ihm an seinem Platz in der Hierarchie zufallen können. Die Unterdrückung der Frau – bzw. der Frauen – ermächtigt beide Männer und sichert sie gleichzeitig vor Konsequenzen ab.

Auch Belle unterstützt (ungewollt) die Erhaltung von Chris' hegemonialer Machtposition, indem sie sich nicht aktiv dagegen wehrt, im Gegensatz zu Peggy. Peggy sorgt sich trotz ihrer Angst vor ihrem Vater um die Frau und greift aktiv ein, als der Vater diese foltert, indem sie den Hochdruckschlauch mit heißem Wasser abstellt und sich davor platziert. Belle zeigt zwar Unwohlsein (und Eifersucht) gegenüber der fremden Frau, ist jedoch zu sehr in ihrem Muster der Unterwürfigkeit, Angst und Passivität gefangen, sodass sie die Misshandlungen ihres Mannes schweigend geschehen lässt.

Erwähnenswert ist zu diesem Punkt das Plädoyer der fremden Frau an Belles Mitgefühl: Obwohl die Frau nicht gelernt hat zu sprechen, zeigt der Film eine Form der Kommunikation über die Augen. Bereits in den ersten Minuten des Films gibt es ein mehrsekündiges Closeup auf die Augen der Frau, als sie sich noch im Wald aufhält. Später folgen weitere vergleichbare längere Closeups, die über eine Schuss-Gegenschuss-Montage eine stille Kommunikation zwischen Belle und der Frau aufbauen. Der gepeinigter, aber rebellischer Ausdruck der Frau kontrastiert dabei mit dem verängstigten, unsicheren Ausdruck von Belle; als diese schließlich den Blickkontakt löst und Chris ein Brett reicht, um die Ankettungshaken wieder zu befestigen, schließt die Frau ihre Augen resigniert. In diesem kurzen Austausch wird nicht nur die Position beider Frauen klar, sondern auch eine Vorausdeutung auf das Finale gelegt: Als die Frau schließlich von Peggy befreit wird, zerfleischt sie zuerst Belle, obwohl diese ihr nie direkt Schaden zugefügt hat. Belle wird aus Prinzip umgebracht: Im Gegensatz zu der liebevollen Darlin' (die durch ihr junges Alter die Problematik zwar nicht verstanden hat, sich der Frau gegenüber aber wohlwollend gezeigt hat) und der aktiver Peggy hat Belle sich aus Selbstschutz dem unmenschlichen Verhalten ihres Mannes gefügt. Durch die mangelnde Solidarität und kompliziertere Unterstützung moralischen Fehlverhaltens ordnet die wilde Frau Belle als Teil ihrer Feinde ein und tötet sie als solche mit.

Die Darstellung des wortlosen Dialoges durch die Augen ist dabei ein bedeutsames Detail:

The animal eye simultaneously acts as a bridge between human subjectivity and the phenomenological otherness of the animal. Closely associated with the soul in Western iconography, the eye constitutes a weak point in the conceptual barrier between interior and exterior, the world and the soul. As such, close ups of the animal eye are a reminder of the simultaneous closeness and remoteness of the world of the animal's psyche. The eye returns the gaze of the camera, standing in for the human eye, and the gaze of the audience – it meets the look across the narrow abyss that separates the world of humans and the world of animals. At the same time it demands recognition, it prompts the viewer and the character who looks into the animal's eye to wonder what it sees, for it is possible that it possesses 'nonhuman analytical properties' that allow it to look back at the human without being weighed down by our 'likings and dislikings, by habits and considerations', as Jean Epstein once said about the camera lens (Gregersdotter und Hallen in *Animal Horror Cinema 2015*: 218-219).

Die Kommunikation findet über die Augen auf der Ebene der Seele statt. Die Seele ist in den meisten Religionen eine spirituelle Vorstellung, die den Menschen nicht nur lebendig hält, sondern auch seine individuelle Identität ausmacht (und im Gegensatz zum Körper als unsterblich gilt). Der Appell der Frau ist somit ein Anruf an die tiefsitzende, grundlegende Menschlichkeit von Belle, wobei sich die beiden Frauen gleichzeitig körperlich nah und mental / emotional fern sind. Der Blick der Frau verlangt Anerkennung – nicht in Form von Status, sondern von Anerkennung als menschliches Wesen, als mehr als das Andere, als Lebewesen, das Schutz und Respekt verdient. Sich anzusehen bedeutet, sich wahrzunehmen, sich miteinander auseinandersetzen zu müssen und sich nicht in anonyme Ignoranz flüchten zu können. Alaimo beschreibt es noch drastischer:

[B]eing seen means vulnerability, usually death (Alaimo 2001: 285).

Das eigene Sichtfeld ist bereits seit der Zeit des Überlebenskampfes von essentieller Wichtigkeit für die Menschheit – wurde man vom Säbelzahntiger gesehen, war es zu spät. Es liegt somit nahe, dass das Auge neben seiner körperlichen Funktion mit einer transzendenten Ebene der Verletzlichkeit konnotiert wird, da diese eine Auseinandersetzung mit der Bedrohung in Sichtweite impliziert.

Das Tier, sofern es keine konkrete Bindung zum angesehenen Menschen hat, empfindet ihm gegenüber dabei ein neutrales Desinteresse. Oder, wie Berger es ausdrückt:

[The animal] does not reserve a special look for man¹³⁵ (Berger 1977: 5).

Sich dennoch vorzustellen, was ein Tier beim Ansehen eines Menschen empfindet, halten Bazin und Benjamin für eine Aufgabe des Kinos. Generell betrachtet Bazin das Kino als ein Medium, das uns aufzeigen kann, wie ähnlich der Mensch dem Tier und es ihm ist. Es ermöglicht uns nicht nur Dinge zu sehen, die uns ohne Kamera verborgen blieben, sondern auch den Blick des Tiers einzufangen, uns seinen Blick auf uns vorzustellen und ihm somit Rechte einzuräumen.

Wir können uns selbst im Blick eines Tieres gewissermaßen gespiegelt sehen und am Ort unserer Reflexion Zeichen der Intersubjektivität finden, einer Kommunikation zwischen Lebenden (Fay in *Der Film und das Tier 2012*: 150).

Der Austausch mit dem Tier auf einer wortwörtlichen Augenhöhe räumt also nicht nur dem Tier Rechte ein, sondern lehrt dem Menschen auch Empathie und ermöglicht eine Reflexion über sich selbst und sein Verhalten. Es ist somit möglich das Tier als Reflexionsfläche zu sehen

¹³⁵ Dazu sei angemerkt, dass das zwar generell zutrifft, aber nicht immer. Domestizierte oder generell zutrauliche Tiere wie z.B. Hunde, die ihren Besitzer lieben, sehen diesen anders an als Fremde. Ebenso sind es auch Hunde, denen man nachsagt, dass sie Bosheit riechen können und somit zu manchen fremden Menschen sofort Vertrauen fassen, zu anderen aber nicht.

ohne ihm dabei automatisch seine Identität abzusprechen und es zu einem analogen Bedeutungsträger menschlicher Konflikte zu reduzieren (ebd.: 152).

Derrida führt den Gedanken, was ein Tier beim Anblick des Menschen empfindet, weiter und fügt ihm einen ethischen Auftrag der Verantwortung über das nichtmenschliche / tierische Subjekt hinzu, der als Konsequenz aus einem solchen Blickwechsel entsteht:

Wenn wir die Möglichkeit unserer eigenen kompletten Entmachtung bedenken, wenn wir mit den Tieren eine grundsätzliche Nicht-Macht teilen können, dann können wir uns auch eine Politik vorstellen, die alles tierische Leben (einschließlich des menschlichen!) schützt und ermächtigt. Aber damit ein solch radikales Denken gedeihen kann, müssen wir zuerst das leidende Tier anblicken und wahrnehmen, dass es Schmerzen hat (Fay nach Derrida in *Der Film und das Tier* 2012: 147).

Auch wenn Derrida damit grundlegend einen konstruktiven Ansatz verfolgt, unterläuft der Gedanke einer menschlichen Verantwortung für das Tier seinen Gedanken der Gleichheit. Die Verantwortung über ein Lebewesen zu haben impliziert auch immer, Kontrolle auszuüben und dessen Handlungen so zu lenken, wie die kontrollierende Person es für richtig hält. Um dem Tier seine Integrität als Lebewesen zu lassen, sollte die ethische Verantwortung somit nur soweit gehen, dass sie als respektvolles Nebeneinander anstelle einer Beherrschung gelebt wird.

Die Fähigkeit zu leiden ist allen Lebewesen, unabhängig ihrer psychologischen und physiologischen Unterschiede, gemein. Derselben Logik folgend hält Derrida die sprachliche Unterteilung in „Mensch“ und „Tier“, wobei „Tier“ alles Lebende bezeichnet, das nicht der Mensch ist, für unlogisch. Das Auge als Verbindungspunkt, als sprachlose Kommunikationsebene, ermöglicht es dem Menschen diese geteilte Schwäche als Gemeinsamkeit zu betrachten und das Mitleid wiederherzustellen, das die künstliche Abgrenzung durch Sprache bedeutungslos gemacht hat (ebd. 147-148). Ähnliche Qualitäten schreibt Lippit in seinem Buch *Electric Animal* dem Blick eines Tieres zu: „The animal as such is never a mere animal, its gaze exceeds the ‘thingness’ of a nonhuman being and penetrates the human sphere“ (Gregersdotter und Hallén in *Animal Horror Cinema* 2015: 220 nach Lippit 2000: 168). Das Tier anzusehen und dabei zu reflektieren, wie man von diesem gesehen wird, erlaubt, dieses als gleichwertig anzuerkennen.

Eine ähnliche Position mit anderen Konsequenzen zieht John Berger, der den Blickwechsel zwischen dem Tier und dem Menschen als einen „Abgrund des Nicht-Verständnisses“ (übersetzt) beschreibt (vgl. Berger 1977: 5, übersetzt). Er räumt diesem Blickaustausch zwar die Fähigkeit ein, dass der Mensch sich darüber klar wird, wie er von seiner Umgebung gesehen wird, zieht dennoch über die mangelnde Sprachfähigkeit eine klare Grenze zum Tier. Auch den Blickaustausch zwischen zwei Menschen betrachtet er als zwei Abgründe, die aber durch die Sprache überbrückbar sind. Selbst wenn die beiden Personen sich feindlich gesinnt sind, schweigen oder unterschiedliche Sprachen sprechen, führt seiner Ansicht nach die reine Existenz der Sprache zu einer Form der Anerkennung (zumindest bei einer der beiden Personen) (vgl. Berger 1977: 5-6).

Die reine Existenz von Sprache als Faktor der Abgrenzung bzw. Anerkennung zu nehmen ist allerdings fraglich: Die Völker, die unter dem Kolonialismus zu leiden hatten, ebenso wie die Juden, waren durchaus sprachfähig; des Weiteren konkretisiert Berger nicht, ob er beispielsweise stumme Personen dann ebenfalls als Tiere ansieht. Die grundlegende Fähigkeit zur Sprache anzuerkennen ist ein Aspekt, ob sich daraus zwischenmenschliche Rechte ableiten, ist jedoch eine andere Frage.

Auf den Menschen ausgeweitet steckt hinter dem Blick die Logik, die es ihm möglich macht, Gewalt gegen andere Menschen auszuüben – oder, wie im Fall von Belle, diese zu legitimieren. Adorno zieht dafür die Judenverfolgung als Beispiel heran: Dem gewaltvollen Akt geht eine Dehumanisierung voran und die Möglichmachung des Pogroms wird in dem Moment entschieden, wo der Blick eines tödlich Verwundeten auf den Menschen fällt. Dadurch, dass er sich klarmacht bzw. erinnert, dass das menschliche / tierische Opfer „nur ein Tier“ ist, wird es dem Menschen möglich den Blick zu erwidern und das Opfer zu töten. Dafür muss die

Erinnerung stets wiederholt werden, bis sie schließlich im Bewusstsein ankommt und die Gewalthandlung somit rationalisiert / legitimiert. Andernfalls könnte man die Legitimierung dieser Taten nicht glauben, nicht mal in Bezug auf Tiere (vgl. Gregersdotter und Hallen in *Animal Horror Cinema 2015*: 219-220, sinngemäß übersetzt).

Eine symbolisch vergleichbare Situation findet sich im Film: Chris sieht die Frau zum ersten Mal durch die Zielvorrichtung seines Gewehrs, sodass er sie durch das Fadenkreuz von Anfang an als Opfer wahrnimmt. Die Symbolik setzt sie nicht nur mit tierischer Jagdbeute gleich, sondern objektifiziert sie als Trophäe, wodurch er ihre unmenschliche Behandlung rationalisieren kann. Das Auge bzw. der ausgehende Blick findet sich somit als kontinuierliches Motiv im Film wieder, um die Machtverhältnisse auf einer nonverbalen Ebene zu illustrieren.

Mittels eines Lebewesens, das sich nicht als Mensch sieht und dennoch seinen biologischen Ursprüngen nicht entkommen kann, dreht *The Woman* die Darstellung von Animalität um. Obwohl sie die natürlichen Ursprünge des Menschen verkörpert, die der Mensch abzugrenzen versucht, sind es Chris und Brian, die sich in ihrer Grausamkeit und Instinktgetriebenheit als wahre „Tiere“ entpuppen. Der Schrecken geht dabei über ihre Taten hinaus und bezieht ihre Umgebung mit ein – eine scheinbare Bilderbuchfamilie in einer beschaulichen Kleinstadt, die im Sommer Grillfeste mit Freunden veranstaltet und danach heimlich Frauen in ihrem Keller ankettet. Die Botschaft, die davon ausgeht, entsetzt auf der Wirkungsebene des modernen Horrors: Der Frieden ist trügerisch. Misogynie und Unterdrückung sind überall, können von jedem ausgehen und jeden treffen. Es gibt kein Entrinnen.

Lehren und Möglichkeiten der Angst

The time has come to rethink wilderness. - Cronon 1996: 8

Betrachtet man die verschiedenen Deutungsebenen von Tierhorrorfilmen, fällt insbesondere ihre Anthropozentrik auf: Ob es nun um individuelle Erfolge oder um gesamtgesellschaftliche Moralanalogien geht, im Endeffekt wird die Natur immer zum rachsüchtigen Feind und das Tier zur Projektionsfläche des Menschen degradiert. Diese Darstellung dient dazu, die inneren Konflikte des Menschen nach außen zu verlagern: Einerseits ist ihm bewusst, dass er von der Natur und den Tieren, die er auf Basis einer selbst zugeschriebenen Sonderstellung ausbeutet und unterdrückt, als Nahrungsquelle und im Hinblick auf seinen Lebensraum abhängig ist. Andererseits basieren die moderne Industrie und Gesellschaft auf eben dieser Abgrenzung / Entfremdung von der Natur, sodass sein Handeln nicht nur moralisch zweifelhaft, sondern auch langfristig selbstzerstörerisch ist. Um den inneren Widerspruch zwischen dem Wunsch nach Luxus und der Erhaltung eines natürlichen Lebensraumes, den der Mensch als Erholungsort von der stressigen Arbeitswelt nutzen will, zu verarbeiten, konstruiert er die Natur und ihre Tiere als Feindbild: Ist ihm die Natur scheinbar feindlich gesinnt, ist es schließlich sein gutes Recht, sie zu disziplinieren, zu stoppen und notfalls zu zerstören.

Eine solche Wahrnehmung findet sich inzwischen über den Tierhorrorfilm hinaus auch vermehrt im gesellschaftlichen Denken. Beispielsweise betrachtete der Trainer der deutschen Fußball-Nationalmannschaft Joachim Löw im März 2020 die Corona-Krise als einen Rückschlag der Natur:

Die letzten Tage haben mich nachdenklich gemacht. Die Welt hat ein kollektives Burnout erlebt. Ich habe das Gefühl, die Natur stemmt sich gegen das Tun des Menschen. Das Tempo, das wir in den letzten Jahren vorgelegt haben, war nicht mehr zu toppen. Geld, Gier, Macht und größere Profite standen im Vordergrund. Hungersnöte und Naturkatastrophen haben uns nur am Rande interessiert. Jetzt haben wir etwas, das alle betrifft. Und wir realisieren, was im Leben wirklich zählt: Familie, Freunde, Mitmenschen. Jeder Mensch muss jetzt Vorbild sein, sich selbst und andere schützen und unterstützen (zitiert nach einem Bericht der „Kieler Nachrichten“ vom 19. März 2020, Seite 26).

Auch daran zeigt sich: Obwohl Löw zur Solidarität aufruft, bleibt diese auf die menschliche Gesellschaft reduziert. Er räumt der Natur zwar ein gewisses Recht auf ihre Gegenreaktion ein, behandelt sie dennoch als Gegenspieler.

Um die Natur zu schützen, müsste der Mensch sein Herrschaftsdenken ablegen und sie nicht als Feind, sondern als Partner mit einem gemeinsamen Lebensinteresse betrachten. Die Position, die Tierhorrorfilme dabei einnehmen, ist kompliziert: Einerseits konstruieren sie mögliche Folgen (Schwarmangriffe, Apokalypteszenarien, Zerstörung von Lebensraum) und vermitteln die Problematik durch Angst; andererseits suggerieren sie dabei eine generelle Feindlichkeit der Natur, die nicht durch globales Denken und gemeinsame Kompromisse, sondern durch die Intelligenz und den Heldennut Einzelner überwunden wird.

Um den Umweltschutz voranzutreiben, müsste somit zunächst das Denken der Menschheit dahingehend verändert werden, dass die Natur kein Feind ist und persönlicher Egoismus dem Gemeinwohl aller Lebewesen des Planeten untergeordnet werden muss. Wie bereits im Kapitel „Die Betrachtung und Einordnung des Subgenres Tierhorror“ erwähnt, ist Sympathie mit der Natur und den Tieren eine entscheidende Komponente für eine ökologisch konstruktive Rezeption von Tierhorrorfilmen.

Eine positive Darstellung der Natur wirft ein inhaltliches Problem beim Tierhorrorfilm auf: Die Handlung und Positionen werden komplizierter als das übliche Gut – gegen – Böse – Schema und verlieren, sofern sie schlecht geschrieben sind, sofort an Schrecken – wer fürchtet sich schon vor einem positiv dargestellten Antagonisten? Beiden Parteien sowohl positive als auch negative Eigenschaften zuzuschreiben, gestaltet sie komplexer, wirft allerdings auch andere Fragen auf und zweifelt an der überlegenen Position des Menschen. Zudem besteht die Gefahr, dass die Tiere zu stark anthropomorphisiert werden und somit als Quasi-Menschen für schützenswert gehalten werden, nicht als Tiere.

Dass eine solch differenzierte Darstellung der Natur dennoch funktionieren kann und einen eigenen Reiz entwickelt, zeigt Prinzessin Mononoke: Selbst Lady Eboshi, die den Waldgott für den Fürsten köpfen will, wird als gutherzige Person dargestellt, die sich um Prostituierte, Kranke und Aussätzige kümmert und ihnen durch die Eisenherstellung ordentliche Arbeit und bessere Lebensbedingungen verschafft. Auf der anderen Seite verhalten sich selbst die Tiere, die den Wald durch den Krieg mit den Menschen verteidigen wollen, in diesem Prozess teilweise kontraproduktiv: Die Wolfsgöttin Moro kommentiert, dass die von den Wildschweinen zertrampelten Bäume „schreien“ (TC: 1:15:58 – 1:15:59) und impliziert dadurch, dass auch die Vertreter des Waldes diesem durch den Krieg ähnlich schaden wie die Menschen¹³⁶. Am Ende haben beide Seiten ähnliche Verluste erlitten: Der Stamm der Wildschweine ist fast komplett vernichtet worden, während die Menschen neben vielen Toten auch die völlige Zerstörung ihrer Stadt zu beklagen haben. Ashitaka, der durchgehend zwischen den zwei Parteien stand, verspricht am Ende, in die neue, von Eboshi als „gute Stadt“ angekündigte Eisenhütte zu ziehen (sobald sie fertig ist) und auch San regelmäßig zu besuchen. Durch seinen individuellen Heldennut hat er keiner Seite zum Sieg verholfen, aber das symbolische Versprechen eines harmonischen Nebeneinanders von Natur und Zivilisation errungen.

Könnte die Menschheit zu einer ähnlichen Koexistenz bewegt werden wie sie im Film zu sehen ist, hätte das zudem auch positive Auswirkungen auf den zwischenmenschlichen Bereich. Die Abwendung von den Konzepten des Speziesismus / Othering, die über künstliche Abwertungsmerkmale Lebewesen zu Nicht-Menschen erklären, um damit Gewalt gegen sie zu legitimieren, könnte damit beginnen, dass die Gewalt gegen Tiere nicht mehr als

¹³⁶ Anzumerken ist auch, dass sich der Waldgott in Prinzessin Mononoke entgegen seines Namens unparteiisch verhält: Er heilt die Schussverletzung von Ashitaka (den Fluch hingegen nicht), woraufhin sich die Wildschweine später beschwerten, dass einem Menschen geholfen wurde und dem wildgewordenen Keiler Nago nicht. Auf die Frage der Wildschweine hin, ob der Waldgott nicht der Beschützer des Waldes und seiner Bewohner sei, antwortet Moro, dass dieser Leben nehme und gebe, „wie es ihm gefällt“ (TC: 1:05:23 - 1:05:39). Während die Wildschweine weiter gegen die Entscheidung protestieren, akzeptiert Moro Ashitaka, um die Entscheidung des Waldgottes zu respektieren.

Gesellschaftsfundament normalisiert wird. Das zeigt sich jedoch problematisch: Wenn der Mensch es sich schon nicht erlauben kann, den Unterprivilegierten der Gesellschaft Mitgefühl entgegenzubringen, dann erst recht nicht denen, die er als noch unter diesen stehend einordnet – den Tieren. Dreht man den Gedanken um, leiten sich die Menschenrechte aus den Tierrechten ab: Gibt man denjenigen Lebewesen, die in der Hierarchie ganz unten stehen, ihre Rechte zurück, beeinflusst das auch die Rechte der Höhergestellten positiv. Dass die Rechte von Tieren und Minderheiten gesellschaftlich in einem vergleichbaren Kontext gesehen werden, zeigt das gesteigerte Interesse an Tierrechten in Nachkriegszeiten und die Positionen verschiedener Autoren, wie z.B. von Wolfe, Fay, Singer oder Derrida. Solange Speziesismus als Argument zur Abgrenzung des Menschen vom Tier zur Verfügung steht, kann dieselbe Logik auch gegen menschliche Minderheiten und Ethnien verwendet werden. Die Einfühlung in das Tier und die damit einhergehende Annäherung an die Natur hilft dem Menschen somit, Unmenschlichkeit zu überwinden.

Dabei ist zu beachten, dass die Anerkennung von Tierrechten nicht auf deren Anthropomorphisierung gestützt werden sollte, sondern die Bedürfnisse von Tieren und der Natur von denen der Menschen unterschieden werden müssen. Dafür ist es notwendig, sich bewusst zu machen, dass die Darstellung von Tieren in Medien fiktiv sind und die medialen Tiere von echten Tieren unterschieden werden müssen¹³⁷. Die Animalität von Tieren sollte zwar als Teil ihrer inhärenten Eigenschaften beachtet werden, doch es ist kontraproduktiv, sie darauf zu beschränken, bzw. mit Animalität nur negative Eigenschaften wie Wildheit, Aggression und Instinktgetriebenheit zu konnotieren. Filme wie „The Woman“ zeigen, dass Animalität verschieden definiert werden kann und dass die wahren Monster häufig unerkannt in der Gesellschaft leben.

Auch die Natur sollte differenzierter betrachtet werden: Statt sie als eine globale, passive Natur zu betrachten, könnte sie auch in verschiedene Handlungsträger aufgeteilt werden. Dadurch können nicht nur die Bedürfnisse der einzelnen Akteure genauer eingeschätzt werden, sondern auch die Verantwortung für die Natur verteilt werden – zwischen dem Menschen und der Natur, weiter unterteilt auch zwischen den Staaten selbst. Auch Einteilungen wie nach Ökosystemen, der geographischen Lage oder den Bewohnern wäre denkbar¹³⁸ (vgl. Latour 2014: 17-18). Die konkreten Bedürfnisse der sprachlosen Natur einzuschätzen ist zwar schwierig, mithilfe der breiten Möglichkeiten moderner Naturwissenschaft jedoch nicht unmöglich.

Im Ausblick auf die Zukunft ist es schwer vorauszusagen, wie sich die Wahrnehmung der Natur und der Tiere entwickeln wird. Es ist möglich, dass ökologische Probleme die Menschheit als gemeinsame Katastrophe einen (wie z.B. Löw es suggeriert), aber ebenso auch, dass der menschentypische Fokus auf individuelle Interessen größere Kompromisse verhindert. Der Tierhorrorfilm hat die Möglichkeit, neue Geschichten zu schreiben, die die Natur positiver erscheinen lassen und den Prozess des Othering bewusstmachen¹³⁹. Ob das Subgenre diese

¹³⁷ Siehe auch Fußnote 51.

¹³⁸ Ein Beispiel bietet der Borkenkäfer, der viele Bäume in Sachsen-Anhalt befallen und dadurch zerstört hat. Der Borkenkäfer hat ein anderes Überlebensinteresse als die angegriffenen Bäume, die im Endeffekt das gesamte Ökosystem der Region beeinflussen. Statt sich zwischen zwei extremen Positionen zu entscheiden, in denen entweder der Borkenkäfer vernichtet wird oder nichts getan wird, um der Natur ihre Regeneration selbst zu überlassen, könnte überlegt werden, welche Möglichkeiten es für die unterschiedlichen Lebewesen des Ökosystems gibt (vgl. <https://sachsen-anhalt.nabu.de/natur-und-landschaft/wald/info.html> (letzter Aufruf: 06.04.2020)).

¹³⁹ In den letzten Jahren gab es ein Erstarken verschiedener Menschenrechtsbewegungen, vom Feminismus bis zur Black-Power-Bewegung. Diese provozierten gemischte Reaktionen: Während sie einerseits unterdrückte Probleme publik machten, wurden die Konsequenzen schnell schwer kontrollierbar (die MeToo-Bewegung wurde von Vielen schnell als „Hexenjagd“ verachtet) und schädeten damit teilweise der positiven Ideologie, die sie vertraten. Wie sich diese neue Revolution der Minderheiten entwickeln wird, zeigt das nächste Jahrzehnt.

Chancen wahrnimmt und die ökologische Ideologie unterstützt oder den Profit durch bekannte Geschichten priorisiert, kann nur die Zukunft zeigen.

Fazit

Bereits seit seiner Entstehung hat der Mensch eine besondere Beziehung zu Tieren, die sich unterschiedlich äußern kann: Sie können für ihn zum Beispiel Feinde, Begleiter, Arbeitskräfte und Nahrungsquellen sein oder in Animationen sogar zu seiner Unterhaltung dienen.

Mit der Fähigkeit zur Bekämpfung von Fressfeinden und der späteren Nutzbarmachung des Tieres begann die Entfremdung des Menschen von der Natur. Die unerforschte Natur erschien im Vergleich zur entwickelten Zivilisation barbarisch und feindlich und wurde im Verlauf der Urbanisierung wieder zum romantisierten Zufluchtsort. Durch Umweltprobleme wie Verunreinigungen und dem Klimawandel zeigte sich ihre ambivalente Wahrnehmung als Quell der Furcht und Schönheit schließlich gleichzeitig: Als gemeinsamer Lebensraum, der geschützt und wiederhergestellt werden muss sowie als wütende Mutter Erde, die sich durch Katastrophen und tierische Vertreter am Menschen rächt.

Der Tierhorror vereint die beiden unterschiedlichen Nuancen, indem er dem Menschen seine Schuld vor Augen führt, gleichzeitig aber einfache, destruktive Lösungen für das Problem anbietet. Grundlegend basiert er dabei auf der Abgrenzung des Menschen vom Tier durch verschiedene konstruierte Faktoren und der Fragilität ebendieser Grenze, die er als Fundament seiner Identität und der Lebensführung in der Moderne braucht. In einem Weltbild, in dem der Mensch sich selbst an der Spitze der Schöpfung sieht, kann er andere Lebewesen nur noch aus der menschlichen Perspektive wahrnehmen und bewerten. Im Tier sieht er somit vieles, nur nicht das Tier selbst: Es ist eine Diskussionsfläche sozialer und ethischer Fragen, beispielsweise über Menschenrechte oder die erlaubten Grenzen der Wissenschaft, ein Symbol seiner Selbstsicht, eine Verkörperung unterdrückter oder verdrängter Ängste. Die Angst vor einem Rückschlag der unterdrückten Anderen – ob Mensch oder Tier – und die Anfechtbarkeit der menschlichen Identität / Integrität trägt der Mensch im Tierhorrorfilm nach außen, um sich an den Bildern zu messen und sich der Normalität des Status Quo zu versichern.

Diese vielfältigen Ängste projiziert er auf das Tier. Gegen die riesigen Zähne des Fressfeindes helfen am Ende weder das Militär noch die Wissenschaft, sodass die Überwindung der Krise durch das heroische Individuum erreicht werden muss. Mit dem Sieg wird die Grenzüberschreitung des Tieres bestraft und auch auf geographischer Ebene die Position des Tieres (wortwörtlich) unter dem Menschen zementiert. Das Tier dient der Zelebration von Tugendlehre, von Männlichkeit und Dominanz, universalen Werten, die sich durchsetzen können, wenn alles andere versagt.

Im Kampf mit dem Monster wird im Film die eigene Grenze zur Animalität getestet, die Menschlichkeit angesichts einer Krise. Fehlverhalten, Profitgier und Egoismus führen im Film zu einem schnellen Tod und bestätigen damit ein Moralverständnis, das sich in der Wirklichkeit nicht durchsetzt. Im Endeffekt kann zwar die filmische Bestie durch Gewalt bezwungen werden, das in der Realität dahinterliegende Problem jedoch nicht.

Um als Gesellschaft zu wachsen, ist es notwendig, das bisherige Selbstverständnis des Menschen an der Spitze der Schöpfung in Frage zu stellen und zu erkennen, zu wessen Lasten es geht. Um humane Unterdrückung zu bekämpfen, muss bei der Ausbeutung der Tiere angefangen werden: Werden denen, die in der Hierarchie ganz unten stehen, wieder Rechte eingeräumt, wirkt sich das auch auf die oberen Ebenen aus. Den Prozess des Othering zu verstehen, bedeutet, die Willkürlichkeit der dafür hergenommenen Attribute zu erkennen und dadurch an der eigenen Menschlichkeit arbeiten zu können. Der Mensch muss bereit sein, auf einen Teil seines Wohlstandes und seiner Lebensqualität zu verzichten und sich als wieder als verantwortungsbewusster Teil der Schöpfung verhalten und damit aufhören, die Natur auf verschiedene Weise auszubeuten. Nur so kann er ihre und zugleich seine Zukunft sichern und seinen inneren Frieden finden.

Quellenverzeichnis

Literatur

Armbruster, Karla und Wallace, Kathleen. 2001. *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. USA: The University of Virginia Press.

Berger, John. 1977. *Why look at animals?* UK: Penguin Books UK.

Zu finden unter:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahU-KEwjnsOP70_noAhWP-6QKHXH2B7YQFjAAegQIAhAB&url=http%3A%2F%2Fartsites.ucsc.edu%2Ffaculty%2Fgustafson%2FFILM%2520161.F08%2Freadings%2Fberger.animals%25202.pdf&usg=AOvVaw2869A7FP18W997GpNkJ6C0

Biedermann und Stiegler. *Horror und Ästhetik*. 2008. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Brucker et al. 2015. *Das Mensch-Tier-Verhältnis*. Wiesbaden: Springer VS.

Brückle, Wolfgang. 2014. *Tiervergleich*. In: Handbuch der Politischen Ikonographie. München: C.H.Beck.

Brütsch et al. 2005. *Kinogefühle*. Deutschland: Schüren Verlag GmbH

Clasen, Mathias. 2017. *Evolution, Cognition, and Horror: A Précis of Why Horror Seduces*. In: *Journal of Cognitive Historiography*, 4.2. Zu finden unter: <https://journals.equinox-pub.com/JCH/article/view/37083> oder <http://dx.doi.org/10.1558/jch.37083>.

Connell, Raewyn. 2005. *Masculinities* [2nd Edition]. USA: Polity Press.

Cronon, William. 1995. *The trouble with wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature*. In: *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*. USA: Publiziert durch Forest History Society und American Society for Environmental History.

Zu finden unter: <http://www.jstor.org/stable/3985059> oder

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahU-KEwiO14q4o4HpAhVF2KQKHRWyDTkQFjAAegQIAxAB&url=http%3A%2F%2Ffaculty.washington.edu%2Ftimbillo%2FReadings%2520and%2520documents%2FWilderness%2FCronon%2520The%2520trouble%2520with%2520Wilderness.pdf&usg=AOvVaw2NckO2nWR_mNY59_XCLBDn

Dellwing, Michael und Harbusch, Martin. 2015. *Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse: Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen*. Wiesbaden: Springer VS.

Eggertsson, Gunnar Theodór, and Charles Forceville. 2009. *Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films*. In: Charles Forceville & Eduardo Urios-Aparisi (eds), *Multimodal Metaphor* (429-449). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

- Engels, Friedrich. *Dialektik der Natur*. 1962. In: Karl Marx / Friedrich Engels – Werke, Band 20, S. 444-455. Berlin: Dietz Verlag.
- Fabris, Angela et al. 2004. *Horror-Kultfilme*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Fahmi, Marwa Essam Eldin. 2017. *Peter Jackson's King Kong (2005): A Critique of Postcolonial/Animal Horror Cinema*. In: English Language and Literature Studies; Vol. 7, No. 2; 2017. Kanada: Canadian Center of Science and Education. Zu finden unter: <http://doi.org/10.5539/ells.v7n2p15>.
- Frei, Franka. 2020. *Periode ist politisch*. München: Heyne Verlag.
- Fuchs, Michael et al. 2018. "What if Nature Were Trying to Get Back at Us?": *Animals as Agents of Nature's Revenge in Horror Cinema*. In: "American Revenge Narratives". Schweiz: Springer International Publishing AG.
- Gelder, Ken. 2000. *The Horror Reader*. London: Routledge.
- Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.): *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 4: Menschen und Andere*, Jg. 3 (2011), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2509>.
- Godlovitch, Stanley und Roslind et al. 1971. *Animals, Men and Morals*. London: Victor Gollancz ; New York: Grove Press.
- Grant, Barry Keith. 2010. *Film Genre Reader III*. USA: University of Texas Press.
- Gregersdotter, Katarina et al. *Animal Horror Cinema: Genre, History and Criticism*. 2016. London: Palgrave Macmillan.
- Hentschel, Frank. 2016. *Töne der Angst: Die Musik im Horrorfilm* [2. Auflage]. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Koebner. 2004. *Filmgenres: Horrorfilm*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- Koher, Frauke und Pühl, Katharina. 2003. *Gewalt und Geschlecht: Konstruktionen, Positionen, Praxen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Köhne, Julia et al. 2012. *Splatter Movies: Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Kuhn, Markus et al. 2013. *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Latour, Bruno. 2014. *Agency at the time of the Anthropocene*. In: New Literary History, Vol. 45. Geschrieben für das Holberg Prize Symposium 2013 in Bergen, Norwegen.
- Lillemose, Jacob & Karsten Wind Meyhoff. 2015. *At the Mercy of Gaia: Deep Ecological Unrest and America's fall as Nature's Nation in Kingdom of the Spiders*. In: Culture Unbound, Volume 7, 386-410. Published by Linköping University Electronic Press: <http://www.cultureun-bound.ep.liu.se>.
- Lippit, Akira Mizuta. 2008. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. USA: University of Minnesota Press.
- Moldenhauer et al. 2008. *On rules and monsters*. Hamburg: Argument Verlag.

- Moldenhauer, Benjamin. 2016. *Ästhetik des Drastischen: Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer Verlag.
- Nagel, Thomas. 1974 (Printversion von 2018). *What is it like to be a bat?* Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
 Zu finden unter:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=7&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj6t9zDqYHpAhUKYaQKHYYFOBnIQFjAGe-gQIBxAB&url=https%3A%2F%2Fwww.reclam.de%2Fdata%2Fmedia%2F978-3-15-019324-2.pdf&usg=AOvVaw1oPboPsXn1PLTVs-_Eslpg
- Nessel, Sabine et al. 2012. *Der Film und das Tier*. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Räuber, Laura. 2019. *Todesbegegnungen im Film: Zuschauerrezeption zwischen Zeichen und Körper*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Singer, Peter. 1975. *Animal Liberation*. USA: Harper Collins.
- Stiglegger, Marcus. 2018. *Grenzüberschreitungen*. Berlin: Martin Schmitz Verlag.
- Tae-Og, Kim. 2015. *Der Körper / Das Reale / Der Horror: Zur gegenwärtigen Konjunktur des Körperhorror*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Bochum: Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität.
- Voß, Stefan. 2019. *Männlichkeit und soziale Ordnung bei Gottfried Keller: Studien zu Geschlecht und Realismus*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Westerink, Herman. 2012. *Totem und Tabu (Sigmund Freuds Werke, Band 1)*. Universität Wien: V & R unipress.
- Wulff, Hans J. (2014): *Vom Tierhorror. Oder: Ein Motivkomplex zwischen den Genres*. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* (ISSN 2192-5445), Nr. 6, S. 120-140.

Filme

- Bass, Saul (1974): *Phase IV* [DVD] UK / USA: Paramount Pictures.
- Browning, Tod (1931): *Dracula* [DVD] USA: Universal Pictures.
- Campbell, Tomas et al. (2020): *Dracula* [Netflix-Stream] UK: Hartwood Films.
- Cooper, Merian C. und Schoedsack, Ernest B. (1933): *King Kong und die weiße Frau* (org.: *King Kong*) [DVD] USA: Radio Pictures.
- Ellis, David R. (2011): *Shark Night* [DVD] USA: Sierra Pictures et al.
- Fessenden, Larry (2006): *The Last Winter*. [DVD] USA / Island: Antidote Films et al.
- Girdler, William (1977): *Day of the Animals* [DVD] USA: Multicom Entertainment Group Inc. & Film Ventures International / Warner Bros.
- Harlin, Renny (1999): *Deep Blue Sea* [DVD] USA: Village Roadshow Pictures.

Hiller, Arthur (1979): *Nightwing* [DVD] USA: Columbia Pictures.

Hitchcock, Alfred (1963): *Die Vögel (orig.: The Birds)* [DVD]. USA: Universal Pictures.

Johnston, Joe (2001): *Jurassic Park III.* [DVD] USA: Universal Pictures.

Mamoulian, Ruben (1931): *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [DVD] United States: Paramount Pictures.

McCowan, George (1972): *Frogs* [DVD] USA: American International Pictures.

McLean, Greg (2007): *Rogue – Im falschen Revier (orig.: Rogue)* [DVD] USA: Dimension Films, Village Roadshow Pictures.

McKee, Lucky. 2011. *The Woman.* USA: Bloody Disgusting et al.

Miyazaki, Hayao (1997): *Prinzessin Mononoke* [DVD-Ausgabe von Universum Film GmbH & Co. KG., 2003] Japan: Studio Ghibli.

Nerlich, David & Traucki, Andrew (2007): *Black Water.* [DVD] UK / Australien: AV Pictures.

Ray, Fred Olen (2011): *Super Shark* [DVD] USA: Boomgates et al.

Roberts, Johannes (2019): *47 meters down: Uncaged* [Blu-Ray] USA / UK: Entertainment Studios / Motion Pictures.

Sargent, Joseph (1987): *Jaws: The Revenge* [DVD] USA: Universal Pictures.

Schaffner, Franklin J. 1968. *Planet der Affen (orig.: Planet of the Apes)* [DVD]. USA: 20th Century Fox.

Spielberg, Steven (1975): *Der weiße Hai (orig.: Jaws)* [DVD] USA: Zanuck / Brown Company & Universal Pictures.

Spielberg, Steven (1993): *Jurassic Park* [DVD] USA: Universal Pictures.

Teague, Lewis (1980). *Alligator* [DVD]. USA: Group 1 Films.

Turteltaub, Jon (2018): *The Meg* [Blu-Ray] China / USA: Gravity Pictures et al.

Whale, James (1931): *Frankenstein* [DVD] United States: Universal Pictures.

Wheeler, Scott (2014): *Snow Sharks [orig.: Avalanche Sharks]* [Blu-Ray] Kanada: Titan Global Entertainment.

Links

In der Reihenfolge ihrer Nennung:

<https://www.dailymotion.com/video/x4sw7or>

<https://www.imdb.com/title/tt9139220/>

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=207>

<https://www.tierrechte.de/2018/02/13/tierschutz-und-tierrechtsbewegung-eine-historische-annaeherung/>

https://en.wikiquote.org/wiki/Clive_Barker

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Dualitaet>

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Dualismus>

<https://lexikon.stangl.eu/2013/dualismus/>

https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/einheitsuebersetzung/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/1/20001/29999/?no_cache=1&cHash=272b655728e8582db8ee4d2b740a8504

<https://www.bibleserver.com/LUT/1.Mose2>

<https://www.goodreads.com/quotes/113221-what-the-mind-doesn-t-understand-it-worships-or-fears>

<https://i.pinimg.com/originals/4c/0d/83/4c0d83832a2e150f0f006b2e10fc224e.jpg>

<https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/othering-5894>

<https://www.diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/othering>

https://www.spektrum.de/news/narzissmus-und-kraenkung-foerdern-misogynie-und-gewalt-gegen-frauen/1705460?utm_source=pocket-newtab

https://perspective-daily.de/article/230/05dj6SKz?pk_campaign=FBcold&pk_source=FB&pk_content=230&fbclid=IwAR30-1kUW4rAnKd_PnNwxbe-QPI38vOQpurqe_0IDNH_kw4xlwvnpXyPkqzY

https://www.barry-today.co.uk/images/news/2018/461_meg_big_poster.jpg

<https://de.web.img3.acsta.net/pictures/18/07/10/11/10/1357470.jpg>

<https://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/oeku/theogrunderlagen/theogrunderlagen-236.html>

<https://karrierebibel.de/wp-content/uploads/2016/02/Beduerfnispyramide-Maslow-Grafik-Selbstverwirklichung-650x434.jpg>

https://www.augsburger-allgemeine.de/img/video/crop19400001/4759568837-cv16_9-w940/Mondlandschaft-im-Marianengraben.jpg

<https://www.welt.de/img/videos/mobile193457523/5591353517-ci16x9-w1300/Taucher-findet-Plastiktuete-in-11-000-Metern-Tiefe.jpg>

<https://www.welt.de/vermischtes/article193445633/Marianengraben-Taucher-findet-Muell-an-tiefstem-Punkt-der-Erde.html>

<https://www.welt.de/vermischtes/article202464358/Uluru-in-Australien-Touristen-stuermen-Ayers-Rock-vor-Schliessung.html>

<https://fowid.de/meldung/homoeopathie-ueberblick>

https://www.jesus.ch/themen/glaube/bibel/332769-gott_in_der_natur_begegnen.html

<https://www.scinexx.de/news/biowissen/usa-kaum-evolutionstheorie-im-klassenraum/>

<http://www.native-languages.org/windigo.htm>

<https://www.legendsofamerica.com/mn-wendigo/>

<https://www.legendsofamerica.com/wp-content/uploads/2017/10/Wendigo1.jpg>

<https://www.legendsofamerica.com/mn-wendigo/>

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8909>

<https://www.congress.gov/bill/109th-congress/senate-bill/659/text>

<https://www.congress.gov/bill/114th-congress/house-bill/6131/text>

<https://dict.leo.org/englisch-deutsch/pussy>

<https://de.wiktionary.org/wiki/Pussy>

<https://sachsen-anhalt.nabu.de/natur-und-landschaft/wald/info.html>

Zitation und Formalia orientieren sich grundlegend an den Vorgaben von:

<https://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/lw/osteuropa/Medien/Harvard-Zitierweise.pdf>

Der erzählte mediale Konflikt zwischen Mensch und Tier gehört zu den ältesten Geschichten, ohne dabei an Reiz verloren zu haben. Begonnen bei Adam, der den Tieren ihre Bezeichnung gab, folgten unzählige Begegnungen in großem Ausmaß. Sei es der Kampf gegen den Wal *Moby Dick*, den Riesenaffen *King Kong*, der aus seinem Habitat gerissen die Stadt erschüttert, oder die Schwarmintelligenz von Vögeln, Taranteln oder Ameisen.

In seinem anthropozentrischen Weltbild findet der Mensch viele Feinde. Das Subgenre des Tierhorror im Spielfilm kapitalisiert diese ewige Dualität, indem es uns Schreckensszenarien vor Augen führt: Die lieb gewonnenen Haustiere spielen verrückt, Riesentiere zerstören den Urlaubsfrieden; all die gefürchtete animalische Wildheit bricht hervor und steht uns plötzlich näher als wir dachten. Doch sind es wirklich die Tiere, die plötzlich den Verstand verlieren?

Die Thesis soll sich mit der Annahme befassen, dass der wahre Antagonist im Tierhorror-Genre nicht das Tier, sondern der Mensch ist.