

Martin Doll

APPELLE AN EINE SYMME- TRISCHE ANTHROPOLOGIE: DIE (ANTI-)SOZIALITÄT DER INSEKTEN IM TIERHORROR- FILM DER 1970ER JAHRE

1. ZWEIERLEI ANFÄNGE

Der Beginn von 2001 – A SPACE ODYSSEY (USA 1968, R.: Stanley Kubrick) ist wohlbekannt: Eine Gruppe von Affen wird mit einem plötzlich aus dem Nichts auftauchenden schwarzen Monolithen konfrontiert. Früher oder später ergreift einer der Affen einen Knochen und erschlägt damit sein Gegenüber – gefolgt vom berühmtesten Match Cut der Filmgeschichte, mit dem Stanley Kubrick nicht nur mehrere Jahrtausende überbrückt, sondern auch eine Verbindungslinie aufmacht von dieser Urszene bis zum hochtechnisierten Raumschiff der Zukunft. Handelt es sich um eine Parabel von der plötzlichen Menschwerdung des Affen?¹ Zumindest ist durch den brutal vor Augen geführten Werkzeuggebrauch die Entwicklung dahin angedeutet. Die kurze Episode veranschaulicht eine Tier-Mensch-Differenz, wie sie sich in ähnlicher Form in vielen verschiedenen philosophischen Ansätzen findet.

Schon Jean-Jacques Rousseau unterscheidet in seiner »Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen« u. a. den Mensch vom Tier anhand seiner »Fähigkeit zur Vervollkommnung«, der sogenannten »Vervoll-

1 Vgl. zu dieser Deutung: Hartmut Böhme, »Von Affen und Menschen: Zur Urgeschichte des Mordes. Stanley Kubricks Film ›2001 – Odyssee im Weltraum‹, die Evolutionsbiologie und die Religionswissenschaft«, in: Dirk Matejovski, Dietmar Kamper und Gerd-C. Weniger (Hg.), *Mythos Neanderthal. Ursprung und Zeitenwende*, Frankfurt a. M. 2001, S. 69–85.

kommungsfähigkeit« (*perfectibilité*).² Wie sein Freiheitsbegriff berührt es die Kompetenz des Menschen, schreibt Dieter Sturma, »sich gegenüber den unmittelbaren Wirkungszusammenhängen der Natur behaupten zu können.«³ Während das Tier dauerhaft instinktgeleitet bleibe, strebe der Mensch fortwährend nach Erkenntnis und technischem Fortschritt und erhalte so die Möglichkeit, wie Rousseau betont, »frei handeln zu können«.⁴ Reinhart Koselleck kommentiert dieses Denken folgendermaßen:

»Seitdem konnte die ganze Geschichte als ein Prozeß andauernder und zunehmender Vervollkommnung begriffen werden, der, trotz aller Rückfälle und Umwege, schließlich von den Menschen selber zu planen und zu vollstrecken sei [...] und die in Plan oder Prognose vorausgenommenen Wirkungen werden zu Legitimationstiteln politischen Handelns.«⁵

Während das Tier also ein in der Natur fixiertes Leben führe, sei der Mensch in der Lage, sich mit der Zeit zu verändern. Oder, anders gesagt, mit Rousseau erhält die menschliche Natur Prozesscharakter und damit zugleich Historizität.⁶ Es ergeben sich im Laufe der Geschichte aber nicht automatisch zu befürwortende bessere Lebensweisen;⁷ die *perfectibilité* führt genauso zu »Unheil«, lässt sie den Menschen doch ebenfalls »nach all dem Elend streben [...], dessen er fähig ist«.⁸ Allen vereinfachenden Kritiken

2 Jean-Jacques Rousseau, »Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen« [1755], aus dem Französischen v. Karlheinz Barck u. a., in: *Kulturkritische und politische Schriften*, hg. v. Martin Fontius, Bd. 1, 2 Bde., Berlin 1989, S. 183–315, hier: S. 217f.

3 Dieter Sturma, *Jean-Jacques Rousseau*, München 2001, S. 93. Es finden sich bei Rousseau weitere Kriterien, z. B. die »Kenntnis des Todes« und des mit dem Sterben verbundenen Schmerzes sowie »die Selbstliebe im Sinne einer ursprünglichen bzw. natürlichen Form der Selbstbehauptung [*l'amour de soi*] und Mitleid gegenüber Artgenossen [*pitié*]« (vgl. ebd., S. 60).

4 Rousseau, »Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen« (wie Anm. 2), S. 217.

5 Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2006, S. 363.

6 Vgl. Sturma, *Jean-Jacques Rousseau* (wie Anm. 3), S. 85.

7 Ebd., S. 84.

8 Rousseau, »Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen

zum Trotz heißt das für Rousseau jedoch dezidiert nicht, »in die Wälder zurück[zu]gehen, um mit den Bären zu leben«, sondern aktiv »den Mißbräuchen und Übeln [...] zuvorzukommen, sie zu heilen oder zu lindern«.⁹

Ein solch Rousseau'sches Deutungsangebot findet sich in zahlreichen technikkritischen Filmen der 1950er Jahre – in Szene gesetzt als eine selbstverschuldete, fehlgelaufene Technikentwicklung. Dies trifft z. B. für die sogenannten »creature horror«- oder »enemy within«-Filme zu, wie für *THEM!* bzw. *FORMICULA* (USA 1954, R.: Gordon Douglas), in dem Wissenschaftler gegen durch Atomtests mutierte Riesennameisen kämpfen; ein anderes Beispiel wären die aufständischen Riesenspinnen in *TARANTULA* (USA 1955, R.: Jack Arnold). Meist als übergroße, monströse Einzeltiere gezeigt, können sie einerseits als gleichnishafte Verkörperung des die westliche Welt, vor allem die USA, buchstäblich unterwandernden Kommunismus gelesen werden. Andererseits machen die Filme, ähnlich wie die Parabel vom Zauberlehrling, wissenschaftliche Fehlentwicklungen und zerstörerische Fortschrittsfolgen überzeichnet oder verschoben sichtbar, mit dem Ziel, nicht den Wissenschaften an sich, sondern ihren zerstörerischen Implikationen Grenzen zu setzen. Es geht dabei also nicht zwingend darum, wissenschaftliche Erkenntnisse generell in Zweifel zu ziehen – zu oft ist in den Filmen die Wissenschaft selbst in einer anderen, gewendeten Ausprägung Retter ihrer eigenen Folgen. Match Cut.

Der Beginn der 1970er Jahre: Vier Jahre nach Erscheinen des *Whole Earth Catalog* von Stewart Brand, der zu nicht weniger als der nachhaltigen Gestaltung der Welt vonseiten technischer Amateure auffordert,¹⁰ verkündet 1972 eine seit 1970 am MIT betriebene – »Phase One« genannte – Studie des Club of Rome zur »Lage der Menschheit« die »Grenzen des Wachstums«;¹¹ 1973

der Ungleichheit unter den Menschen« (wie Anm. 2.), S. 285 u. 290. Rousseau schreibt in seiner Anmerkung weiter: »Man wird in der Einführung und Vervollkommnung der Gesellschaft die Gründe für den Rückgang der menschlichen Gattung erblicken« (ebd., S. 289).

9 Ebd., S. 292 f.

10 Vgl. dazu ausführlich Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago 2006.

11 Vgl. Donella H. Meadows u. a., *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, 5. Aufl., New York, NY 1972, S. 11 f.

kommt es zu einer ersten Ölkrise, verbunden mit der Frage nach der Erschöpfbarkeit globaler Ölressourcen. Zur gleichen Zeit kommen eine Reihe von ›nature-revenge‹-Horrorfilmen ins Kino, die, anders als ihre Vorgänger aus den 1950er Jahren aus einer anderen Perspektive die Eingriffe des Menschen in die Natur zum Thema haben.¹² Um nur einige bekanntere Filme zu nennen: FROGS (USA 1972), NIGHT OF THE LEPUS (USA 1972), WILLARD (USA 1971), BEN (USA 1972), PHASE IV (USA 1974), THE FOOD OF THE GODS (USA 1976), SQUIRM (USA 1976), EMPIRE OF THE ANTS (USA 1977), KINGDOM OF THE SPIDERS (1977), THE PACK (USA 1977), DAY OF THE ANIMALS (USA 1977), TENTACLES (I/USA 1977), LONG WEEKEND (USA 1978), PIRANHA (USA 1978), THE SWARM (USA 1978). Wie einige Filmtitel unmissverständlich zum Ausdruck bringen, spielt in diesen Filmen im Unterschied zu ihren Vorläufern in den 1950er Jahren Kollektivität eine besondere Rolle: Es ist nicht nur von ›swarm‹, sondern auch von ›kingdom‹ und ›empire‹ die Rede. Bei den Filmen sind meist »soziale Insekten« die Hauptakteure, seien es Bienen, Spinnen¹³ oder Ameisen. Die daran geknüpften Konzepte tierischer Vergesellschaftung werden so zu »Modellen für eine besonders ausgeprägte Soziabilität«.¹⁴ Mit Eva Johachs Überlegungen aus einem anderen Zusammenhang könnte man die Filme folgendermaßen einordnen:

»Im völligen Gegensatz zur Funktion, die Tiere und Tierheit innerhalb der Massenpsychologie üblicherweise übernehmen, stehen sie nicht für soziale Desorganisation, Instabilität und die Auflösung sozialer Ordnung in Triebhaftigkeit und Chaos,

12 Diese Zielrichtung versteht sich also in Abkehr von Georg Seeßlen und Fernand Jung, die im Zuge ihrer Schwerpunktsetzung auf psychoanalytische Interpretationen die ökologische Botschaft in erster Linie als Vorwand abtun, »unseren alten Albträumen ein neues kinematographisches Gewand zu verleihen« (Georg Seeßlen und Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 586).

13 Hier wird bewusst der populäre Irrtum weitergeschrieben, dass Spinnen Insekten seien, weil sie in den Filmen entsprechend behandelt werden. Nach biologischen Maßstäben gehören sie zu einer eigenen Art, den Arachnida (Spinnentieren). Beide Arten sind Gliederfüßer.

14 Eva Johach, »Andere Kanäle. Insektengesellschaften und die Suche nach den Medien des Sozialen«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, H. 4 (2011), S. 71–82, hier: S. 81.

sondern für arbeitsteilige Organisation, Stabilität und inneren Frieden.«¹⁵

Diese Zuschreibung mag zunächst verwundern, bedenkt man die Verwüstungen und menschlichen Opfer, die die Tier-Invasionen in den Filmen in der Regel zur Folge haben. Von Invasion kann jedoch nur gesprochen werden, wenn ein klar anthropozentrisches Innen bzw. ein davon ausgehend definiertes Außen vorausgesetzt wird. Aber wenn weiter oben von Ökologie die Rede war, soll dies hier nicht nur auf (mangelnden) Umwelt- und Naturschutz bezogen werden, sondern auch auf die von Menschen, Tieren und Dingen – angesichts ihrer komplexen Relationen untereinander – geteilten Ökologien. Latour schreibt: »Während die Aufspaltung zwischen Natur und Gesellschaft den politischen Prozeß unsichtbar macht, durch den der Kosmos in einem lebbar Ganzen versammelt wird, rückt er durch das Wort ›Kollektiv‹ wieder ins Zentrum.«¹⁶ In seinem Buch *Existenzweisen* spricht Latour in diesem Kontext in der Verlaufsform auch von »Ökologisieren«.¹⁷ Kehrt man sich mithin von der Prämisse einer Dichotomie Mensch-Natur ab, erscheint das massenhafte Sichtbarwerden von Tieren bzw. Insekten nicht mehr als reine Bedrohung des Menschen und seines direkten Umfelds.

Beim eingangs zitierten Beispiel aus 2001 – A SPACE ODYSSEY wird die Geburt des Homo faber gezeigt, der als ersten Akt zugleich das Werkzeug nutzt, um zu zerstören. Oder, um es mit den Worten Benjamin Franklins zuzuspitzen: Der Affe wird zum »toolmaking animal« und damit, verstanden als Vorstufe des Menschen, zum Animal faber.¹⁸ Im Grunde genommen wird damit eine zugleich anthropozentrische und utilitaristische Vorstellung verknüpft: Der Homo oder

15 Ebd.

16 Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 2002, S. 376. Seit den Beobachtungen von Jane Goodall über den Werkzeuggebrauch von Schimpansen in den frühen 1960er Jahren ist die Bestimmung des Menschen als *Homo faber*, als derjenige, der allein imstande ist Werkzeuge zu gebrauchen, sowieso fragwürdig geworden (vgl. Jane Goodall, »Tool-Using and Aimed Throwing in a Community of Free-Living Chimpanzees«, in: *Nature* 20 [28.3.1964], S. 1264–1266).

17 Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, aus dem Französischen v. Gustav Roßler, Berlin 2014, S. 329.

18 Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 10. Aufl., München 1998, S. 170.

das Animal faber ist ein Wesen, für das oder »für den ein Werkzeug eben ein Mittel zur Erreichung eines vorgefaßten Zwecks ist.«¹⁹ Im Sinne der bereits angedeuteten neueren ökologischen Denkansätze zu komplexeren Relationalitäten soll im Folgenden mit Michel Serres und Bruno Latour in eine andere Richtung abgelenkt werden.

Die Filme der 1970er Jahre können dann in einem anderen Licht betrachtet werden, und zwar im Hinblick auf die in ihnen dargestellte Multiplizierung von Handlungsträgerschaften bzw. der an gesellschaftlichem Handeln beteiligten Aktanten. Voraussetzung dafür ist, verbunden mit der Aufgabe der Trennung Natur-Gesellschaft, sich vom Denken eines klassischen Werkzeuggebrauchs zu verabschieden und auch das Verhältnis Mensch-Tier-Technik anders, weniger subjektzentriert zu verstehen. Nicht umsonst wird 2001 – A SPACE ODYSSEY als »maskuliner Mythos« in einem Artikel von Latour selbst als (Negativ-)Beispiel angeführt.²⁰

SOZIALITÄT UND TECHNISCHE VERMITTLUNG

Wenn Bruno Latour in *Die Hoffnung der Pandora* schreibt: »Der Schimpanse *plus* der angespitzte Stock erreichen (und nicht: er erreicht) die Banane«,²¹ ist damit ein Denken angebahnt, das den Werkzeuggebrauch von Tieren selbst bereits als Akteur-Netzwerk beschreibt. Wenn man also von ›Animal faber‹ spricht, ist dies dezidiert mit einem Fragezeichen zu versehen: Wie das Zitat deutlich gemacht hat, wendet sich Latour in seinen Theorien explizit gegen das Verständnis eines »Homo faber, der seine Bedürfnisse modelt, indem er ›durch sein Handeln mittels Werkzeugen effizient auf die Materie einwirkt‹.«²² Latour geht es darum, ein anderes Konzept zur Verflechtung von Gesellschaft und Technik zu thematisieren: »nicht homo faber, [...] sondern homo faber socialis«²³ oder

19 Ebd., S. 175.

20 Bruno Latour, »Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie«, in: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, S. 483–528.

21 Latour, *Die Hoffnung der Pandora* (wie Anm. 16), S. 221.

22 Vgl. Latour, *Existenzweisen* (wie Anm. 17), S. 312; vgl. a. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, aus dem Englischen von Gustav Roßler, Berlin 2010, S. 122.

23 Latour, »Über technische Vermittlung« (wie Anm. 20), S. 505.

»*Homo fabricatus*«,²⁴ verbunden mit einem – wenn man so will – ökologisch gedachten Technikmodell: verstanden als »Sozialisation von Nicht-Menschen«.²⁵

Im Folgenden sollen die Filme der 1970er Jahre u. a. als Parabeln auf diese andere Form von Sozialität gelesen werden. In ihnen wird im Gegensatz zu den Filmen der 1950er Jahre sowohl das Technische als auch das Tierische anders gedacht. Im Unterschied zu den vorangegangenen Filmen, die am Ende mit der erfolgreichen Bekämpfung der »Eindringlinge« wieder allein auf den Menschen zurückführen, enden die Filme der 1970er Jahre häufig mit einer Art Rollentausch. Der vermeintlich Stärkere, der Mensch, muss schließlich eingestehen, dass er »sich immer wieder der Natur unterordnen [muss] und nicht die Natur dem Menschen.«²⁶

In diesem Zusammenhang sollen an den Spielfilmen insbesondere zwei Hypothesen überprüft werden: (1) Anhand der Verbindungen, die die Tiere mit Technik eingehen, wird *ex negativo* »Technik als ermöglichender Rahmen menschlicher Sozialität«²⁷ sichtbar gemacht. Mit Erich Hörl gesprochen, geht es um die »ursprüngliche partizipative Verfasstheit« von Mensch und Technik.²⁸ (2) In manchen Filmen deutlicher als in anderen lassen sich Appelle an eine symmetrische Anthropologie sichtbar machen. Man hat es nicht mehr nur mit einem Mittler zu tun, der wie ein Kontrastmittel die Dyade Mensch-Technik kenntlich macht, sondern es kommt zu einer zusätzlichen Dezentrierung des Menschen; d. h., die Konstellation wird erheblich erweitert, mindestens auf das Kräfteverhältnis Mensch-Technik-Tier, das sich zudem als extrem instabil erweist.

24 Den Menschen versteht Latour in diesem Zusammenhang als »Rück-Wirkung der Vorwärtsbewegung des Werkzeugs« (Latour, *Existenzweisen* [wie Anm. 17], S. 327).

25 Latour, »Über technische Vermittlung« (wie Anm. 20), S. 512.

26 Georg Seeßlen, *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films*, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 244–246.

27 Ingo Schulz-Schaeffer, »Technik in heterogener Assoziation. Vier Konzeptionen der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Technik im Werk Latours«, in: Georg Kneer, Markus Schroer und Erhard Schüttpelz (Hg.), *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt a. M. 2008, S. 108–152, hier: S. 113.

28 Erich Hörl, »Tausend Ökologien. Der Prozess der Kybernetisierung und die allgemeine Ökologie«, in: Diedrich Diederichsen und Anselm Franke (Hg.), *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen*, Berlin 2013, S. 121–130, hier: S. 125.

Grundsätzlich soll also gefragt werden, ob sich die Filme als frühe Plädoyers dafür ansehen lassen, technologischen Fortschritt »nicht als Ausweitung menschlicher Herrschaft über eine äußere Objektwelt, sondern als zunehmende Verflechtung, ja irreversible Abhängigkeit menschlicher und nichtmenschlicher Handlungsträger« zu verstehen.²⁹ Anders formuliert, auch wenn die Filme diese ökologische Verwicklungen auf unterschiedliche Weise aktualisieren: Lassen sie einen umfänglichen Nexus sichtbar werden, zu dem als nichtmenschliche Handlungsträger nicht nur technische Akteure, sondern auch Tiere – und neben Haustieren im gewöhnlichen Sinn ebenfalls Haus-Tiere wie vermeintliches Ungeziefer gehören? Cole schreibt treffend: »Vermin – either early modern fleas or twenty-first century ›trash animals‹ – always plunge humans back into complex ecologies.«³⁰

Im Folgenden werden daher Filmbeispiele analysiert, in denen Anthropomorphisierungen weitgehend zurückgedrängt sind (man zum Beispiel nicht – wie etwa in Animationsfilmen – sprechenden Tieren begegnet, die die Zuschauerinnen weitgehend vergessen machen, dass man es überhaupt mit Tieren zu tun hat). Vielmehr sind gerade diejenigen Tierfilme interessant, in denen die Filmtiere als Tiere und nicht als Menschen erscheinen. Dazu ist in besonderer Weise das technische Medium Film geeignet, weil es die Darstellungen als selbstverständlich vor Augen führen kann: Während das Theater, um hier André Bazins Zuspitzung zu folgen, vornehmlich »[f]ür den anthropozentrischen Ausdruck auf der Bühne konzipiert ist«, ist »[a]uf der Leinwand der Mensch [...] nicht mehr Brennpunkt des Dramas [...], denn der Mensch genießt keinerlei Vorrecht vor dem Tier oder dem Wald.«³¹ Das Medium Film ist damit also eher in der Lage, Symmetrien zwischen Mensch und Tier zu repräsentieren bzw. überhaupt erst herzustellen.

29 Frank Kelleter, »Diplomatie statt Systemtheorie«, in: *faz.net* (13.02.2014), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/buecher-der-woche/sachbuecher-der-woche/bruno-latour-enquete-sur-les-modes-d-existence-diplomatie-statt-systemtheorie-12069941.html>, zuletzt aufgerufen am 29. Oktober 2016.

30 Lucinda Cole, *Imperfect Creatures. Vermin, Literature, and the Sciences of Life, 1600-1740*, Ann Arbor 2016, S. 23.

31 André Bazin, *Was ist Film?*, hg. von Robert Fischer, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, 2. Aufl., Berlin 2009, S. 199 u. 193.

Jonathan Burt schreibt im Verweis auf die Interrelation von Tieren und Technik sehr treffend: »[A]nimals inevitably are constituted by the time in which they live. They also have time, but it is edited – by film« – dabei handele es sich um eine montierte Temporalität, der im Film im gleichen Maße auch der Mensch unterliege.³²

Damit soll nun der Frage nachgegangen werden, was, um mit Béla Balázs zu sprechen, anhand der »belauschte[n] Natur«³³ in den Filmen hinsichtlich eines neuen Denkens von Sozialität anschaulich gemacht wird, und dies in verschiedenen Konfigurationen und Dimensionen: von der Konstellation Mensch-Technik plus Tier hin zur ökologischen Verflechtung von mindestens Mensch, Technik und Tier.³⁴ Donna Haraway schreibt über die Tier-Soziologie zu Anfang des 20. Jahrhunderts: »[It] has been unusually important in the construction of oppressive theories of the body politic.«³⁵ Man könnte die Perspektive umdrehen und fragen, ob die Filme der 1970er Jahre eine Alternative zu dieser Insekten-Soziologie liefern, eine Art Reservoir für eine Antitheorie, die lehren soll, die (Anti-)Sozialität der Insekten anders zu deuten – eine Lesart des Verhaltens von Insekten, die vielleicht ebenso zu einer nicht unterdrückenden Theorie des politischen Körpers führen kann. Mit Lucinda Cole gesprochen: »[T]hey encourage us to rethink the constitution of ›the animal‹ as well as the human in the ongoing development of animal studies.«³⁶ Aus diesem Grund wurden dezidiert Filme ausgewählt, in denen nicht einzelne (meist Säugetiere oder Primaten), sondern in Kollektiven organisierte Tiere Gegenstand sind. Und wieder kann kein anderes Medium diese ›Massierung‹ von Tieren so gut veranschaulichen wie der Film.

32 Jonathan Burt, »The Illumination of the Animal Kingdom: The Role of Light and Electricity in Animal Representations«, in: *Society & Animals* 9.3 (2001), S. 203–228, hier: S. 222.

33 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a. M. 2001, S. 76.

34 Das Triple ließe sich noch, mit Parikka gesprochen, um geologische Aktanten ergänzen: »geological strata, climates, the earth, and the massive durations of change« (Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis 2015, S. vii; vgl. auch Jussi Parikka, *The Anthroscene*, Minneapolis 2014).

35 Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York 1991, S. 11.

36 Cole, *Imperfect Creatures* (wie Anm. 30), S. 23.

(ANTI-)SOZIALE TIERE IM FILM

Dazu sollen drei Beispiele aus den 1970er Jahren herangezogen werden: Spinnen in *KINGDOM OF THE SPIDERS* (USA 1977), Kakerlaken in *BUG* (USA 1975) und Ameisen in *PHASE IV* (1974) – Letzterer ist ein vielsagender Titel, ruft man sich in Erinnerung, dass, wie weiter oben bereits erwähnt, die bis 1972 laufende Studie des Club of Rome unter dem Namen »Phase One« durchgeführt wurde. Die Plotstruktur der Filme erleichtert, hier auf ausführliche Nacherzählungen zu verzichten: Es geht jeweils darum, dass eine bestimmte Tier-Spezies in den häuslichen Alltag einbricht und sich nicht so verhält, wie es die Menschen erwarten würden.

BUG (1975) und *KINGDOM OF THE SPIDERS* (1977) zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Verflechtung von Tier, Mensch und technischen Dingen eher *ex negativo* ins Spiel bringen. Die Filme setzen dies nämlich eher als Sabotage in Szene. Die genannte These, »Technik als ermöglichender Rahmen menschlicher Sozialität«³⁷, wird dabei insofern profiliert, als die Tiere durch ein Einschalten in bzw. ein Ausschalten von menschlichen Technikzusammenhängen die menschlichen Gesellschaften erheblich destabilisieren. Auskunft darüber geben die Filme dann, wenn man sich auf die »jeweils konkret empirisch beobachtbaren Kanäle und Transportmittel wechselseitiger Einwirkung«³⁸ konzentriert: »Sensoren, Zähler, Sendezeichen, Rechner, Listen, Formulare, Skalen, Schutzschalter und Servomotoren«, schreibt Latour, sie alle sind »Mittel, um die soziale Welt zu konstruieren«³⁹ oder, so wäre hier zu ergänzen, sie zu stören.

KOMMUNIKATION STÖREN – *KINGDOM OF THE SPIDERS* (USA 1977)

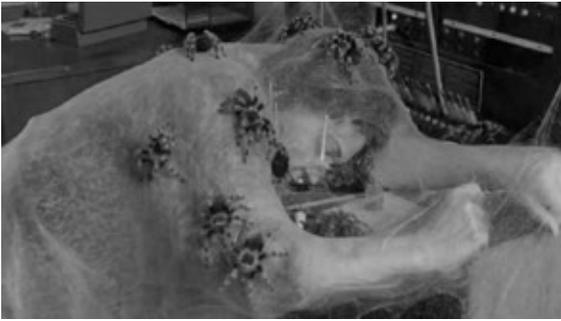
Es ist bezeichnend, welchen Stellenwert zum Beispiel Fortbewegungsmittel, Kommunikations- und Medientechnologien in *KINGDOM OF THE SPIDERS* haben: Permanent sind die

37 Schulz-Schaeffer, »Technik in heterogener Assoziation« (wie Anm. 27), S. 113.

38 Ebd., S. 134 f.

39 Bruno Latour, »Eine Soziologie ohne Objekt? Anmerkungen zur Interobjektivität« [1994], in: *Berliner Journal für Soziologie* 11.2 (2001), S. 237–252, hier: S. 249.

Protagonist_innen im Auto unterwegs. Zum einen scheint so der soziale Zusammenhalt der ländlichen Gemeinde über das Auto organisiert zu sein. Zum andern spielt dafür jedoch auch das Telefon eine große Rolle: Während des gesamten Films werden sämtliche wichtigen Informationen darüber ausgetauscht; zunächst dramaturgisch völlig unmotiviert, wird schon in der Exposition des Films eine Telefonistin in der lokalen Telefonzentrale gezeigt. Zudem dudelt in unzähligen Einstellungen aus Auto- oder Transistorradios Country-Musik. Nicht von ungefähr kommt es daher beim Showdown zur Zerstörung ebendieser elementaren Technologien:



1 Der Tarantelschwarm sabotiert die Telefonzentrale

Der Tierhorror des Films besteht unter anderem darin, dass die Taranteln, eigentlich Einzelgänger, aufgrund des übermäßigen Einsatzes von Schädlingsbekämpfungsmitteln plötzlich aggressive Schwärme bilden und ›konzertiert‹ u. a. gegen die Technik und ihre Operateur_innen agieren:⁴⁰ Autos quittieren ihren Dienst und erweisen sich nicht mehr als Schutzraum; selbst das Flugzeug, das zur Insektenvernichtung eingesetzt wird, fällt den Spinnen zum Opfer. Und schließlich wird den im Haus von den Spinnen Einkesselten noch Licht und Elektrizität genommen.

Das Erobertwerden der Menschen zeigt sich somit nicht zwingend in der Zahl der Toten, sondern vorwiegend im sukzessiven Kappen der meisten technischen Vermittlungen. Der Film endet schließlich damit, dass die Protagonist_innen in ihrem Refugium von den Taranteln völlig eingesponnen sind. Nur das

40 Vgl. dazu Seeßlen und Jung, *Horror* (wie Anm. 12), S. 626.



2/3 Der Tarantelschwarm sabotiert Strom- und Lichtversorgung

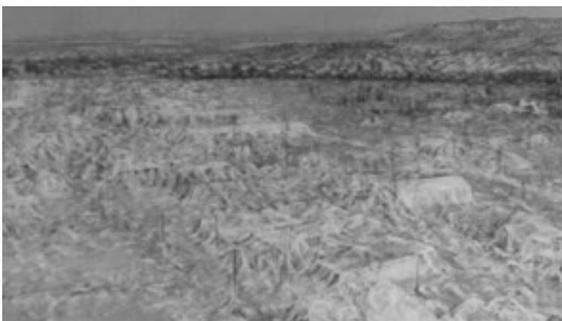
Radio funktioniert wieder: Ein Moderator ist zu hören und lässt die Belagerten einerseits wissen, nur lokal betroffen zu sein, und andererseits, dass von ihrer Situation noch niemand Kenntnis genommen hat. Der beruhigende Moment der Szene indes scheint nicht zu sein, dass die Protagonistinnen zunächst einmal überlebt haben, sondern dass noch Teletechnologien zur Verfügung stehen, die eine halbwegs stabile Gesellschaft, eine Verbindung zu irgendeinem Draußen, zu möglichen Rettern, seien sie noch so fern und uninformiert, gewährleisten. Dabei wird im Grunde eine klassische stabilisierende Funktion des Radios gezeigt, nämlich zum einen »in Extremsituationen den Kontakt zur Außenwelt [zu] garantieren« und zum anderen das Gefühl »der Sicherheit oder des Kontakts zu einer vertrauten Außenwelt« zu vermitteln.⁴¹

41 Heike Weber, *Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy*, Bielefeld 2008, S. 286 u. 142.

Die Spinnenfäden reduzieren schließlich nicht nur für die Protagonisten des Films, die die Rezeptionssituation im Kino um 90 Grad gedreht spiegeln, sondern auch auf der Metaebene des Films als weißer Belag die verbleibende Visualität des Films auf ein Minimum. Die Zuschauer_innen – sowohl jene im Kinosaal als auch die auf der Leinwand gezeigten – blicken im Breitwandformat auf die Kleinstadt und sehen, dass diese fast gänzlich eingesponnen, ihre Konturen unter einem Grauschleier verschwunden sind.⁴² Aus der lokalen Situation betrachtet, kann es nicht weitergehen: Vor Ort ist das soziale Leben zum Erliegen gekommen; die visuelle Verbindung ist gekappt – schließlich auch für uns Zuschauer_innen. Der Film endet dort zwangsläufig.



4 Ausblick auf fast nichts im Breitwandformat



5 Vom Tarantelschwarm eingesponnene Kleinstadt

42 Vgl. Katarzyna Michalska und Sergiusz Michalski, *Spider*, London 2010, S.197.



6/7 Der Feuer-Kakerlakenschwarm als Brandstifter



8 Zerstörte Kommunikationstechnologien



9 Verwüstetes Haus des Wissenschaftlers

KOMMUNIKATION HERSTELLEN - *BUG* (USA 1975)

Bei dem Film *BUG* ist das Muster sehr ähnlich: Durch ein Erdbeben wird eine bestimmte ›Feuer‹-Kakerlakenart aus dem Erdkern an die Oberfläche befördert, so dass die Tiere diesmal selbst eine elementare Technik beherrschen. Denn sie sind in ihrem Hunger nach allem Verbrannten in der Lage, Feuer zu machen und damit im Laufe des Films unzählige Autos und wieder Telefone und andere Medientechniken lahm zu legen.

Bemerkenswert an diesem Film ist das Sounddesign, das als *on-screen*-Element den Tiergeräuschen aufgrund ihrer Hybridisierung mit elektronischen Effekten eine gewisse Technizität verleiht: Die Kakerlaken klingen wie ein Konzert digitaler Maschinen.⁴³

Betrachtet man den Verlauf des Films, kommt es zu einer Art reziproken Entwicklung. Auf der einen Seite gerät die Situation des Wissenschaftlers immer weiter in Unordnung: Während er anfangs in einer klar strukturierten Situation als Lehrender im Kollektiv der Universität gezeigt wird, bleibt er am Ende sozial völlig isoliert in seinem verwüsteten Haus zurück. Zudem werden seine Aufzeichnungstechniken nach und nach zerstört. Oder, um es mit Latour zu formulieren: Ist er noch Wissenschaftler ohne die ihm zugehörigen Techniken der Inskription?

Die Kakerlaken zeigen hingegen ein immer koordinierteres und durch immer komplexere technische Vermittlungen organisiertes Verhalten: Während sie anfangs scheinbar wahllos Techniken stilllegen, stimmen sie später wie soziale Insekten ihre Bewegungen in einer Art kooperativen Intelligenz⁴⁴ so weit ab, dass sie sogar Schriftbilder an der Wand entwerfen können und den Wissenschaftler in einer Art verkörperten Kommunikation direkt mit seinem Namen, Parmiter, adressieren können. Sie zeigen somit im Gegensatz zum zunehmend vereinsamenden Protagonisten eine besonders ausgeprägte Soziabilität.⁴⁵ In einer

43 Dabei handelt es sich um eine Soundästhetik, die *on-screen* auch bei *PHASE IV* eine Rolle spielt und bei seinem semi-dokumentarischen Vorbild *THE HELLSTROM CHRONICLE* (USA 1971, R.: Ed Spiegel und Walon Green) auch schon *off-screen* eingesetzt wurde, um die Makroaufnahmen der Tiere monströser erscheinen zu lassen.

44 Vgl. Marion Copeland, *Cockroach*, London 2003, S. 139.

45 Sie erinnert eher an soziale Insekten wie Bienen, Termiten oder Ameisen. Kulturgeschichtlich interessant ist, dass 1973, also drei Jahre bevor *BUG* in die Kinos kommt, Karl von Frisch den Nobelpreis

diesbezüglichen Schlüsselszene⁴⁶ wird gezeigt, wie Parmiter an einigen wenigen Tieren Versuche vornimmt. Dabei kommt es nicht nur zur Schmerzreaktion vonseiten der Einzelwesen, sondern auch vonseiten der anderswo im Raum befindlichen Spezies. Die Kakerlaken werden für die Kinozuschauer nicht mehr nur als invasive Schädlinge, sondern selbst als Opfer gezeigt. Darüber hinaus lässt sich die Schmerzreaktion einerseits als Zeichen einer Form von Mitleid lesen, wovon schon Rousseau »selbst bei Tieren mitunter Anzeichen« bemerkte,⁴⁷ andererseits als Hinweis auf eine unmittelbare ›Schwarm‹-Kommunikation, die schon im 19. Jahrhundert notorisch die Insektensoziologie beschäftigt hat.⁴⁸ Im Film wird der Wissenschaftler schließlich selbst zum Opfer der Kakerlaken, die sich dank seiner Kreuzungsversuche mit amerikanischen Küchenschaben weiter vervollkommen haben. Als machtvolle Hybriden kehren sie in den Erdkern zurück und reißen dabei den Wissenschaftler mit in den Abgrund.

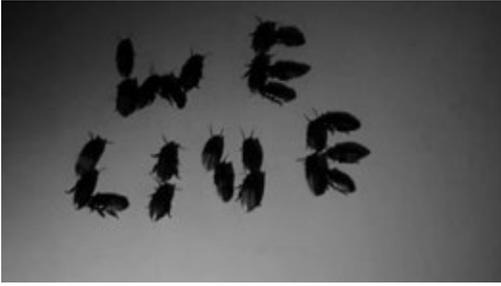
Hinsichtlich komplexer Relationalitäten ist jedoch der Film PHASE IV das eindrücklichste Beispiel. Hier werden die Tiere, wie man in Anlehnung an Latour sagen könnte, zum »animal faber socialis«.

für seine Forschungen zur ›Bienensprache‹ erhält, für Experimente, mit denen er nachweisen konnte, dass Bienen über codierte Tänze miteinander kommunizieren. Es gelang ihm sogar, u. a. diejenigen Tänze, die die Futtersuche betreffen, ansatzweise zu ›übersetzen‹ (Hugh Raffles, *Insektopädie*, aus dem Amerikanischen von Thomas Schestag, Berlin 2013, S. 163 f.).

46 BUG, TC 1:15:25; sie essen auch nur im Kollektiv (vgl. TC 1:12:18).

47 Rousseau: »Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen« (wie Anm. 2), S. 231.

48 Eva Johach schreibt: »Die Insekten schienen das Problem der sozialen Integration mithilfe von Kommunikationsvermögen ›gelöst‹ zu haben, die bereits früh mit avancierten Medientechniken analogisiert wurden, wie der seit Beginn des 19. Jahrhunderts virulente Vergleich zwischen der Antennensprache der Insekten und der Telegraphie deutlich macht.«. Später hat auch Freud spekulativ von »direkter psychischer Übertragung« gesprochen, um den »Gesamtwillen in [...] großen Insektenstaaten« zu erklären (Sigmund Freud, »Zum Problem der Telepathie«, in: *Almanach der Psychoanalyse* [1934], S. 9–34, hier: S. 32; auch Gabriel de Tarde basiert seine Soziologie der Nachahmung u. a. auf Fernwirkung; vgl. dazu insgesamt: Johach, »Andere Kanäle« [wie Anm. 14], insbes. S. 71 u. 81).



10 Kakerlaken-Menetekel



11 Zerstörte wissenschaftliche Aufzeichnungen

KOMMUNIKATION AUF EINE ANDERE KOMPLEXI- TÄTSEBENE HEBEN - *PHASE IV* (USA 1974)

An den Repräsentationen dieses Films lässt sich besonders deutlich die These nachweisen, dass die ›nature-revenge‹-Filme der 1970er Jahre eine spezifische Form tierischer Vergesellschaftung (mit Mensch und Technik) vor Augen führen. Diesmal ist die Menschheit mit Ameisen konfrontiert – neben Bienen die historisch sicherlich am meisten mit Sozialitätskonzepten befrachtete Spezies.⁴⁹ Sie werden, bevor überhaupt ein Mensch zu sehen ist, gleich zu Anfang in Makroaufnahmen ausführlich als Protago-

49 Vgl. Niels Werber, *Ameisengesellschaften. Eine Faszinationsgeschichte*, Frankfurt a. M. 2013; zu historischen Verweisen, wie z. B. für Gabriel de Tardes Konzeptualisierung der Nachahmung, verstanden als Sozialität erzeugendes Substrat, tierische Sozialformen modellbildend werden: Johach, »Andere Kanäle« [wie Anm. 14], S. 72; vgl. a. S. 76.

nisten eingeführt – in Einstellungsgrößen, die auf einer großen Kinoleinwand zwangsläufig eine gewisse Monstrosität zur Folge haben.⁵⁰



12/13 Eingangssequenz von PHASE IV:
Ameisen in monumentaler Größe

50 Als Spezialist hat sich der Kameramann Ken Middleham hervorgetan. Mittels Hochfrequenzaufnahmen setzte er die Kakerlaken in *BUG* in Szene; er filmte aber auch die Ameisen in *PHASE IV* und die Insekten in *THE HELLSTROM CHRONICLE* (vgl. Kim Newman, *Nightmare Movies. Horror on Screen since the 1960s*, überarbeitete und aktualisierte Aufl., London u. a. 2011, S. 91).

Die Ameisen werden im Laufe des Film jedoch nicht nur vom Abbildungsmaßstab her mit den Menschen symmetrisiert, sondern auch dadurch gefährlich, dass sie über den Werkzeuggebrauch hinaus durch zahlreiche Assoziationen mit nicht-menschlichen Wesen eine stärkere Sozialität entwickeln oder mit den Worten Latours: ein Kollektiv bilden, das »mehr artikuliert ist: d. h., daß es mehr ›spricht‹, daß es feiner ist, geschickter, [...] daß es sich auf verschiedenartigere Weise zusammensetzen kann, daß es längere Handlungslisten entfaltet.«⁵¹

Der Film setzt dabei intelligent Perspektivverschiebungen in Szene, so dass immer unklarer wird, wer innerhalb der Diegese des Films wen beobachtet bzw. registriert – wie schon bei Michel de Montaigne, der schreibt: »Wer weiß, wenn ich mit meiner Katze spiele, ob sie sich die Zeit nicht mehr mit mir vertreibt, als ich mir dieselbe mit ihr vertreibe?«⁵² Immer wieder changiert der Kamerastandpunkt zwischen tierischem Facettenauge und menschlichem Auge. Exemplarisch wird das in einer Szene deutlich, in der die wissenschaftliche Aufzeichnung qua Fotografie plötzlich in einen Blick zurück aus der Perspektive der Ameise kippt. Wie man in Anlehnung an Jonathan Burt schreiben kann, macht der Film so das Tier zur Kamera, einem nicht-menschlichen Aufnahmegerät.⁵³

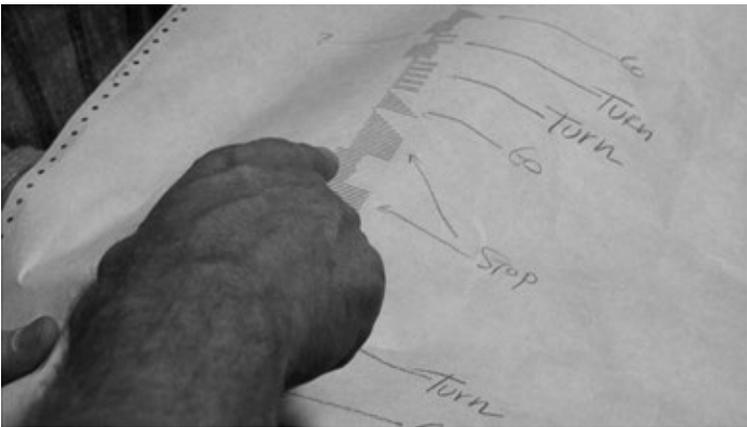
51 Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2001, S. 121.

52 Michel de Montaigne, *Essais [Versuche]*, aus dem Französischen von Johann Daniel Tietz, Zürich 1992, S. 33.

53 Jonathan Burt, *Animals in Film*, London 2002, S. 54. Wie Petra Lange-Berndt recherchiert hat, wurde die Facettenaugen-Perspektive dadurch filmisch erzeugt, dass man mit einem Fischaugenobjektiv einen Monitor abfilmte, so dass die einzelnen Bildpunkte vergrößert dargestellt wurden. Der gezeigte Blickwechsel hat jedoch komplexere Implikationen als die von ihr konstatierte Reflektion der Mikroebene medialer Repräsentation (Petra Lange-Berndt, »Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht. Insekten im Spiel- und Experimentalfilm«, in: Maren Möhring, Massimo Perinelli und Olaf Stieglitz (Hg.), *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u. a. 2009, S. 207–219, hier: S. 218). Filme des Harvard Sensory Ethnography Lab wie LEVIATHAN (USA 2012, R.: Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel) gehen in dieser Hinsicht filmästhetisch deutlich weiter: Hier verliert der durch die multiperspektivische Anordnung der GoPro-Kameras danach montierte filmische Raum gänzlich seine Homogenität, seine



14/15 Schuss->Gegenschuss<: Kamera - Ameise



16 Dechiffrierte Ameisensprache

Der Film führt außerdem vor, dass die Tiere in der Lage sind, sich sprachlich zu koordinieren. Dem Kommunikationswissenschaftler James R. Lesko gelingt es schließlich, die hörbar gemachten hochfrequenten Laute als Sprache der Ameisen zu erkennen und kryptoanalytisch⁵⁴ als generalstabsmäßige Vorgabe von Laufrichtungen zu entziffern. Interessanterweise kommt es zunächst nicht zur zwischenartlichen Verständigung: Die Ameisen sprechen, anders als die Kakerlaken in *BUG*, zunächst nicht mit den Menschen, sondern nur miteinander.⁵⁵ In derselben Szene kommt es ebenfalls zum Ausschalten wissenschaftlicher Techniken. Man begegnet somit wieder dem Topos der Sabotage, diesmal aber etwas subtiler: Denn die Tiere schalten sich selbst als lebende Stromüberbrückung in die bestehenden Schaltkreise des Generators und später des Funkgeräts ein – eine Aufgabe, die nur in einer Art kooperativen Intelligenz, d. h. kollektiv und untereinander abgestimmt auszuführen ist.

»raumzeitlichen Koordinaten«, und wird zum subjektlosen »beliebigen Raum [*espace quelconque*]« (Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M. 1997, S. 135).

54 Der Vergleich des Entzifferns der Sprache der Tiere mit der Kryptoanalyse findet sich schon bei Thomas Sebeok. Er beschreibt den menschlichen Beobachter als »someone who receives messages not destined for him and is initially ignorant of the applicable transformation rules« (Thomas Sebeok, »Zoosemiotics: At the Intersection of Nature and Culture« [1990], in: Timo Maran, Dario Martinelli und Aleksei Turovski (Hg.), *Readings in Zoosemiotics*, Berlin/Boston 2011, 77–86, hier: S. 88).

55 Dass die Kommunikation im Gegensatz zu *BUG* anfangs noch nicht gelingt, lässt erneut an Michel de Montaigne denken: »Warum liegt der Fehler, welcher den Umgang zwischen uns und ihnen hindert, nicht eben so wohl an uns, als an ihnen? Es ist noch nicht ausgemacht, an wem der Fehler lieget, daß wir einander nicht verstehen: denn wir verstehen sie eben so wenig, als sie uns verstehen. Sie können uns aus eben dem Grunde für unvernünftig halten, aus welchem wir sie dafür halten.« (Montaigne, *Essais [Versuche]* [wie Anm. 52], S. 34) Raffles führt die daraus hervorgehende Geringschätzung von Tieren sehr treffend auf die Formel der »Ununterscheidbarkeit von Unterschied und Unvermögen« zurück (Raffles, *Insektopädie* [wie Anm. 45], S. 186). Dabei handelt es sich um einen Gedanken, der sich – etwas komplexer gefasst, weil an gemeinsame sprachliche Praktiken gekoppelt – auch später bei Wittgenstein findet: »Wenn der Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen.« (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1984 [Werkausgabe 1], S. 568)



17 Ameisen als Schaltkreis-Kurschluss in Funkgerät



18 Wechselseitige Beobachtung auf Augenhöhe: Kendra mit Ameise

Höhepunkt der Vervollkommnung der Ameisen ist jedoch, dass sie dezidiert über technische Vermittlungen verfügen, über die sie Handlungsprogramme delegieren: Eines Morgens ist das mobile Laboratorium mit einer spiegelähnlichen Anordnung reflektierender Ameisenmonumente umgeben, die wie ein Sonnenkollektor dafür sorgen, dass sich das Laboratorium in ihrer Mitte aufheizt und die Labortechniken (Computer, Aufzeichnungsgeräte etc.) versagen: bzw. – noch viel wichtiger: die Wissenschaftler gezwungen werden, das Labour aus Eigennutz (d. h. um nicht darin zu verkochen) – zu verlassen. Eine nachts von den Ameisen

ausgeführte Handlung, die am Tag in ihrer Abwesenheit aktiv wird: Die Ameisen stürmen nicht selbst das Laboratorium, sondern der Belagerungszustand geschieht mittels eines »technischen Delegierten« – der die Forderung zum Verlassen der Räumlichkeiten fortwährend aktualisiert und intensiviert. Neben der geschickten animalischen Kollektivbildung der Ameisen verschiebt diese »Kollektivbildung mit nicht-menschlichen Akteuren« schließlich entscheidend das Kräfteverhältnis zwischen Tier und Mensch. Es stellt sich die Frage, wer zu wessen Versuchsobjekt geworden ist.

EIN PLÄDOYER FÜR GETEILTE ÖKOLOGIEN

Die gezeigten Perspektivverschiebungen in PHASE IV und mit Einschränkungen ebenso in den anderen Filmen lassen sich als ein Plädoyer für eine politische Ökologie lesen, die nicht mehr von Vorstellungen einer Gesellschaft in einer vorgegebenen Natur ausgeht. Kulturwissenschaftlich betrachtet wird in den Filmen so zum einen – wie schon im Hinweis auf die Untersuchung des Club of Rome deutlich gemacht – eine in den 1970er Jahren neu gewonnene Sensibilität für die menschliche Verwobenheit in weitverzweigte (und auch störbare bzw. zerstörbare) Akteur-Netzwerke deutlich. Es ist kein Zufall, dass die Filme in einem Jahrzehnt neuen ökologischen Denkens erscheinen, in dem der Mensch nicht mehr die einzige Bezugsgröße bleibt.⁵⁶

Macht man zum anderen in diesem Zusammenhang anstelle des Begriffs der Sabotage den der Störung stark, lassen sich die Filme zudem im Verweis auf Michel Serres als Parabel auf eine Ökologie mit dynamischen Relationen und zirkulären Positionen

56 Dabei handelt es sich keineswegs um eine aktuelle, sondern um eine bereits Ende des 18. Jahrhunderts, spätestens im 19. Jahrhundert sich verbreitende Idee, wie Stanley Cavell im Zusammenhang mit Henry David Thoreaus *Walden* zeigt (vgl. zu dieser »Natur [...] als etwas, das uns vorausgeht« den Beitrag von Herbert Schwaab in diesem Band und zum Tier bei Thoreau als »das Fremde, mit dem eine Welt geteilt wird oder werden kann«: Herbert Schwaab, »Erwachsene Tiere und infantile Zuschauer. Der digitale Realismus und das Unterhaltungskino«, in: Sabine Nessel u. a. (Hg.) *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*, Berlin 2012, S. 115–131, hier: S. 115; vgl. zur Geschichte der »Politik für die Tiere« Vinzenz Hediger, »Kleine Biologie des Filmtiers. Am Beispiel von Fischli/Weiss, »Ratte und Bär« in: ebd., S. 27–32, hier: S. 31).

lesen. Wenn hier von Ökologie die Rede ist, soll dies also, wie eingangs angedeutet, nicht nur auf (mangelnden) Umweltschutz bezogen werden, sondern auch auf ein an der Kybernetik geschultes anderes Denken der Prozessualität von Systemen – nicht umsonst ist die Kybernetik Anfang der 1970er Jahre ein prominent gewordener Denkrahmen innerhalb der Biologie.⁵⁷

Doch mit deren Prominenz wächst, wie man vermuten könnte, ebenfalls die Kritik, z. B. daran, ob die Frage nach Gleichgewicht und Stabilität (Homöostase) richtig gestellt ist. Spätestens mit Serres könnte man fragen, ob man nicht eher von einem immer nur metastabilen Gleichgewicht in einem im Grunde instabilen System ausgehen sollte. Sein am Ende dieser Dekade, d. h. 1980 erschienenes Buch *Le parasite* lässt sich nämlich als Auseinandersetzung mit der auf Stabilität fixierten Kybernetik erster Ordnung lesen – mit dem Ergebnis, eine spezifische Form der Kybernetik zweiter Ordnung zu theoretisieren:⁵⁸

»Können wir ein System [...] neu schreiben, [...] [n]icht mehr aus der Perspektive dieses Gleichgewichts, [...] sondern der seiner Erschütterungen und seiner Abweichungen von der Linie? [...] Die Abweichung gehört zur Sache selbst, und vielleicht bringt sie diese erst hervor.«⁵⁹

In diesem Sinne ist mit Serres also davon auszugehen, dass Systeme grundsätzlich im Ungleichgewicht sind. Denn obwohl Systeme oft als Harmonien beschrieben würden, kenne man kein System, »das perfekt funktionierte, d. h. ohne Verluste, ohne Schwund, ohne Abnutzung, ohne Irrtümer, ohne Unfälle, ohne Trübung [...] Es läuft, weil es nicht läuft.«⁶⁰

Vor diesem Hintergrund erscheinen die ›nature-revenge-Filme‹ der 1970er Jahre in einem neuen Licht: Je nach Perspektivierung stören die Menschen das Ökosystem der Tiere oder die Tiere das Ökosystem der Menschen. Immer jedoch geht es jedoch

57 Vgl. Werber, *Ameisengesellschaften* (wie Anm. 49), insbes. S. 327.

58 Vgl. Cary Wolfe, »Bring the noise: *The Parasite* and the multiple genealogies of posthumanism«, in: Michel Serres, *The Parasite*, Minneapolis u. a. 2007, S. xi–xxviii.

59 Michel Serres, *Der Parasit*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 1987, S. 27 f.

60 Ebd., S. 27.

nicht um Beziehungen zu Objekten oder Subjekten als solchen, sondern um »Beziehung zur Beziehung, [...] Bezug zum Bezug«. ⁶¹ Für Serres, der, ebenfalls an Parabeln oder vielmehr Fabeln orientiert, die Figur des Parasiten in all ihrer schillernden Deutungsvielfalt zum Ausgangspunkt nimmt, ist eine Parasitierung immer eine Art vorübergehendes Verhältnis – bestimmte Positionen eines Systems kommen zusammen, unterbrechen vorangegangene Assoziationen, um ihrerseits unterbrochen zu werden und zu anderen Konstellationen zu führen. ⁶² Der Effekt ist nicht zwingend ein Verlust, sondern eine Komplexitätssteigerung, wie Serres an einer Stelle sehr deutlich zum Ausdruck bringt: »[D]ie hohe Komplexität schafft zuweilen Unordnung und die Unordnung zuweilen hohe Komplexität.« ⁶³

In einer solchermaßen geteilten Ökologie können die Spinnen von KINGDOM OF THE SPIDERS somit gar keine Invasoren mehr sein. Es verschieben sich lediglich die Positionen: Während zuvor die menschliche Sozialität auf Kosten des bislang unsichtbaren oder ignorierten Dritten stabilisiert wurde (Nahrungsmittelproduktion durch Unkrautvernichtung), stört nun dieser Dritte die dermaßen technisch »gehärtete« Sozialität. ⁶⁴ Dabei entstehen einerseits neue Bindungen, indem sie physisch sichtbar gemacht werden; andererseits treten über die Störung vorher kaum sichtbare Verbindungen zutage. Auf einer medientechnischen Ebene

61 Ebd., S. 65.

62 In diesem Sinne, so Michel Serres, »spricht die ERDE mit uns in Begriffen von Kräften, Verbindungen und Interaktionen« (Michel Serres, *Der Naturvertrag* [1990], aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a. M. 1994; vgl. a. Cole, *Imperfect Creatures* [wie Anm. 30], S. 11) – ein Denken, das den »Propositionen« bei Latour sehr ähnlich ist (Latour, *Das Parlament der Dinge* [wie Anm. 51], S. 177).

63 Serres, *Der Parasit* (wie Anm. 59), S. 288. Donna Haraway schreibt ähnlich wie Serres: »[E]ver more complex life forms are the continual result of ever more intricate and multidirectional acts of association of and with other life forms [...] complex patternings of ones and manys in entangled association«. Und weiter: »[W]e are in a knot of species coshaping one another in layers of reciprocating complexity all the way down.« (Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, Minn. u. a. 2008, S. 31 u. 42)

64 Ingo Schulz-Schaeffer spricht im Zusammenhang mit Latours Denken von technischer Delegation treffend von »Technik als Härtung des Sozialen« (Schulz-Schaeffer, »Technik in heterogener Assoziation« [wie Anm. 27], S. 124).

wird dies nirgendwo deutlicher als am Ende des Films: Die Spinnenweben, die man als tierisches Kommunikationsnetz⁶⁵ deuten kann, das sich über das der Landbevölkerung legt, ermöglicht maximale tierische Kommunikation und stört damit zugleich maximal die der menschlichen. Doch die Stimme aus dem Radio ist ein Indikator der wesentlichen Instabilität, denn sie verkündet, dass die zirkulären Positionen jederzeit getauscht werden können und erneut ein Dritter die Situation von Neuem stören und zu neuen Assoziationsbildungen führen kann.

Bei BUG zirkulieren die Positionen ebenfalls: Scheint zunächst der Wissenschaftler mit den Kakerlaken zu experimentieren, lässt sich das Ende des Films auch so deuten, dass er selbst von Anfang an Teil der Versuchsanordnung war: Die Kakerlaken können nämlich nur überleben, weil er Kreuzungsversuche mit ihnen unternimmt; der Wissenschaftler wird so zu einer Art Laborant im Interesse der Insekten, der schließlich eine überlebensfähige hybride Spezies hervorbringt. Oberflächlich betrachtet scheinen die Kakerlaken anfangs in sein Ökosystem einzudringen und ihn am Ende in ihr Ökosystem mitzunehmen. Erweitert man jedoch die Perspektive auf die Erde als Bezugsrahmen, ist nicht das einzelne, scheinbar stabil erscheinende Ökosystem entscheidend, sondern die gesamte Erde in ihrer unhintergehbaren Instabilität – nicht umsonst zeigt der Film als Auslöser für die tierischen Ereignisse ein Erdbeben und markiert als Herkunft der Tiere das Erdinnere.

»In einer privilegierten Weise von menschlichen Gesellschaften können wir zunächst nur deshalb sprechen«, schreibt Latour, »weil wir sie sozusagen von innen her sehen«.⁶⁶ Bei PHASE IV wird nun dieses Innen aus der Ameisenperspektive zu einem Außen: Nicht die Ameisen dringen in unseren Lebensraum ein, sondern wir sind immer auch schon Teil ihres Lebensraums gewesen, scheint die Kernaussage des Films. Frei nach Serres ließe sich formulieren: »Wir haben die Ameise nach unserem Bilde geschaffen,

65 Schon im 19. Jahrhundert finden sich Analogisierungen von Spinnennetz und Telegraphie, die Spinne wird dabei zum »builder and owner of telegraph systems«: »The web is not only a snare, but an elaborate and complicated system of telegraph wires, each of which sends to the centre vibrations indicating the general character and weight of any object touching it« (Anonymus, »Studies of the Spider«, in: *The New York Times* [09.05.1897]).

66 Bruno Latour, »Gabriel Tarde und das Ende des Sozialen«, in: *Soziale Welt* 52 (2001), S. 361–376, hier: S. 364.

soll sie es uns nun erwidern.«⁶⁷ Nicht umsonst sehen wir an vielen Stellen keine menschlichen Blicke, sondern sogar aus der Perspektive von Ameisen.

Niels Werber geht in seinen luziden Interpretationen von PHASE IV – der Systemtheorie treu bleibend – von gestörten Homöostasen in den jeweiligen Systemen aus, Versuchsanordnungen also, die die Akteure, Ameisen und Menschen, in ihren eigenen Systemen sich immer wieder um Stabilität bemühen lassen (der Angriff auf die Ameisen mit dem Gift ›agent yellow‹; der Angriff der Ameisen auf das Kühlsystem etc.): »Beide Spezies bekämpfen den Gegner, indem sie die Umweltbedingungen lebensfeindlich werden lassen. Sie prüfen die Fähigkeit der Systeme, ihr Äquilibrium nachhaltig stören zu lassen.«⁶⁸ Dabei handelt es sich, Werber zufolge, um prototypische Beispiele einer z. B. von Norbert Wiener theoretisierten Kybernetik.⁶⁹

Mit Serres gedacht, verkompliziert sich jedoch das Verhältnis.⁷⁰ In konzeptueller Nähe zu Latours ANT ist ihm das Denken

67 Serres, *Der Parasit* (wie Anm. 59), S. 18; Übers. modifiziert; bei Serres ist es überdies eine Laus.

68 Werber, *Ameisengesellschaften* (wie Anm. 49), S. 325.

69 Werber verweist auch auf den epochemachenden Text von James E. Lovelock und Lynn Margulis, »Homeostatic tendencies of the earth's atmosphere«, in: *Origins of Life and Evolution of Biospheres* 5.1 (1974), S. 93–103; vgl. Werber, *Ameisengesellschaften* (wie Anm. 49), S. 327 f. Diese Zuordnung trifft meines Erachtens weniger für PHASE IV (vgl. zur entgegengesetzten These von Werber: ebd.) als für den als Vorbild geltenden Film *THE HELLSTROM CHRONICLE* (USA 1971, R.: Ed Spiegel und Walon Green) zu. Der Film bleibt nämlich durchweg dem kybernetischen Modell der Homöostase verhaftet. Im Versuch, die These zu beweisen, dass im Wettbewerb zwischen Mensch und Insekt Letztere aufgrund ihrer höheren Anpassungsfähigkeit den Sieg davontragen werden, hat der Film eine hyperdarwinistische Konsequenz: den »survival of the fittest«. In diesem Zusammenhang werden die Insektengesellschaften explizit wie kybernetische Maschinen zweiter Ordnung diskursiviert, wie der fiktive Wissenschaftler Nils Hellstrom, gespielt von Lawrence Pressman, im Film zu bedenken gibt: »Computer is a mechanism programmed with a thousand tiny bits of information. It operates by juggling that information into a form of logic ... I amply submit: It's not without analogy in the insect world.« (TC 32:30; vgl. zur Selbstorganisation auch 32:55).

70 Auch Werber kommt auf Serres zu sprechen, führt mit ihm jedoch wieder die Diskussion zu Margulis' Vorschlägen zur »Erde als homöostatischem System« zurück (Werber, *Ameisengesellschaften* [wie Anm. 49], S. 336 f.).

in Homöostasen suspekt: »[B]etrachtet man das System selbst, so ist es niemals stabil. [...] Es gibt nur *Veränderungen*. Was wir für ein Gleichgewicht halten, ist nichts als die Verlangsamung der Veränderungsprozesse.«⁷¹ Nimmt man also, wie schon ausgeführt, die Instabilität zum Ausgangspunkt, ergibt sich eine andere Interpretation von PHASE IV. Innerhalb der Diegese wird so zwar ein Denken in Homöostasen und damit verbundene (interessanterweise ja vergebliche) Praktiken vonseiten der Wissenschaftler in Szene gesetzt: Weil sie – mit Serres gesprochen – »nicht verstehen«, weil »die Sache zu komplex für die derzeitigen Mittel ist«, tun sie so, »als handelte es sich um ein System.«⁷² Oder, anders betrachtet: Ein Beobachter, der sich selbst im System befindet, »nimmt das Rauschen um so weniger wahr und drängt es um so erfolgreicher zurück, je mehr er im System operiert.«⁷³ Die letzten Worte des Films, konzentriert man sich auf das dreimalige Wiederkehren von ›knowing‹ in verschiedenen Flexionen, erhalten dadurch eine denkwürdige Doppeldeutigkeit: »we *knew* then, that we were being changed ... and made part of their world. We *didn't know* for what purpose ... but we *knew*, we would be told.«⁷⁴

Neben dieser Systemseite hat das genannte Nichtwissen für Serres nämlich auch eine Chaosseite. Oder zurückhaltender formuliert: eine Komplexitätsseite. In der titelgebenden sogenannten vierten Phase, die am Ende des Films eröffnet wird, so die These, werden wir als Zuschauer mit diesem Komplexitätsdenken konfrontiert: Nicht miteinander konkurrierende Systeme stehen auf dem Spiel, sondern ein die Ameisen und die Menschen umgreifendes System, das, wenn man hier Serres weiter folgt, »unter mehreren Normen zugleich« funktioniert.⁷⁵ Dies anzuerkennen und »aus dem [vermeintlich eindeutigen, M. D.] System herauszutreten« ist nicht die Lehre, die die Wissenschaftler im Film selbst ziehen können,

71 In diesem Zusammenhang werden ihm Systeme schlechthin fragwürdig, wie er vorsichtig formuliert: »Vielleicht gibt es gar keine Systeme, vielleicht hat es sie nie gegeben.« (Serres, *Der Parasit* [wie Anm. 59], S. 112)

72 Ebd., S. 113. So weit ist die Interpretation von Werber, bezogen auf die Ebene der Diegese, durchaus stimmig.

73 Ebd., S. 105.

74 PHASE IV, TC 01:21:29–1:21:45.

75 Serres, *Der Parasit* (wie Anm. 59), S. 105; dies ist weder mit Heinz von Försters Kybernetik noch mit Luhmanns Denken in Leitdifferenzen vereinbar.

sondern der Appell, der an uns Zuschauer ergeht. In diesem, nicht mehr kybernetischen, sondern, um einen Begriff von Antoine Bousquet zu verwenden, chaoplex⁷⁶ System, wird das gewohnte binäre Unterscheiden brüchig. Während Lange-Berndt u. a. PHASE IV vorsichtig dahingehend interpretiert, dass »die sorgfältig gezogene Trennlinie zwischen Natur und Kultur, zwischen Insekt und Mensch, *ein Stück weit* aufgeweicht« werde,⁷⁷ könnte man in diesem Zusammenhang emphatischer formulieren, dass die Trennlinie, chaoplex gedacht, gar keinen Sinn mehr ergibt.⁷⁸

Konsequent läutet der Schluss mit der Verschmelzung von Tier und Mensch in einer *neuen* Gesellschaft ›Phase IV‹ der Erdgeschichte ein. Eine solch radikale Perspektiverweiterung plausibel, wenn nicht sogar selbstverständlich erscheinen zu lassen, kann in besonderer Weise, wie schon eingangs angedeutet, der Film leisten. Dies wird in besonderer Weise – man verzeihe das anthropomorphisierende Vokabular – an der halbsubjektiven Over-Shoulder-Einstellung aus Sicht der Ameisen anschaulich. Dabei handelt es sich aber nicht einfach um einen Tausch der Positionen. Denn der genannten Ansicht geht eine ebenfalls halbsubjektive Halbtotale des neuen Paares voraus. Es ist strenggenommen kein subjektivierendes Schuss-Gegenschuss-Prinzip, sondern beide,

76 Bousquet schreibt treffend: »From the perspective of chaoplexity, the most successful systems are those that retain flexibility and openness in the interaction and organization of their parts within environments which elude complete predictability. No longer is order to be sought in a natural tendency towards equilibrium. On the contrary, it is with non-equilibrium that order emerges from chaos, at the point where instability and creative mutation allow for the genesis of new forms and actions.« (Antoine Bousquet, »Chaoplexic Warfare or the Future of Military Organization«, in: *International Affairs* 84.5 [2008], S. 915–929, hier: S. 924; vgl. zu diesem Chaosdenken auch: Ilya Prigogine und Isabelle Stengers, *Order out of Chaos. Man's New Dialogue with Nature*, Toronto u. a. 1984, S. 286–290).

77 Lange-Berndt, »Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht« (wie Anm. 53), S. 212; Herv. M. D.

78 Interessanterweise kommt Werber angesichts des wiedergefundenen verschollenen Endes zu einem ähnlichen, wenn man so will systemimmanenten Befund, dass »mit der Verschmelzung von Mensch und Ameise [...] alle Differenzen verloren« gehen (Werber, *Ameisengesellschaften* [wie Anm. 49], S. 335f.). Werber macht dies an dem 2012 wiedergefunden verschollenen Ende des Films fest (ebd., S. 335). Diese Lesart legt jedoch meines Erachtens schon das offiziell veröffentlichte Ende, wenn auch weniger eindeutig, nahe.

zusammen mit den Zuschauern im Kino, schauen in die aufgehende Sonne, den Beginn einer neuen Ära – Phase IV.



19/20 Over-Shoulder-Einstellungen in der Schlussequenz: Ameisen und Menschen blicken in die gemeinsame Zukunft

Der Film kann somit als Plädoyer verstanden werden, anders als die Wissenschaftler mit den im Film zunächst gezeigten Differenzierungen umgehen und damit verbundene vertraute Gewich-tungen aufzugeben. Für die Zuschauer wird die Frage aufgeworfen, ob man immer alle beteiligten Momente oder Akteure in ausreichendem Maße berücksichtigt hat oder welche Dritte vielleicht in der Rechnung vergessen wurden. Lucinda Cole schreibt zu dieser heterarchischen Ordnung der Akteure, wie sie zunehmend in der historischen Ökologie konzeptualisiert wird:

»Rather than emphasizing stability in ecosystems and holistic and deterministic notions of ›system‹, many historical ecologists base their analyses on models in ›which elements are unranked ... or ranked in a variety of ways depending on conditions,‹ or on ›scalar hierarchies‹ in which any level of organization can affect or control temporarily others.«⁷⁹

Die Filme fordern somit insgesamt dazu auf, die einzigartige Position der Menschen infrage zu stellen und neben Techniken (wie v. a. KINGDOM OF THE SPIDERS und BUG vor Augen führen) auch Tiere als Nichtmenschen – als Teil einer »gemeinsamen Welt« anzuerkennen, z. B. sie mit Rechten auszustatten (dazu zählt Latour provokativ »beispielsweise das Recht, nicht versklavt zu werden«).⁸⁰ Michalska und Michalski schreiben implizit im Einklang mit Latours *Parlament der Dinge* über die überdeutliche ökologische Moral von KINGDOM OF THE SPIDERS »with spiders empowered to execute the judgement of history and of a mistreated nature«.⁸¹ BUG lässt sich mit der Entomologin May R. Berenbaum als Appell dafür lesen, Insekten die »Federführung bei der Gestaltung terrestrischer Ökosysteme« zuzuschreiben, in deren Entwicklungsgeschichte wir im Vergleich nur späte Nachkömmlinge sind.⁸²

79 Cole, *Imperfect Creatures* (wie Anm. 30), S. 9. Sie führt dabei als vermeintliches Zitat an: Elizabeth Graham, »Metaphors and Metaphorism: Some thoughts on environmental metahistory«, in: William L. Balée (Hg.), *Advances in Historical Ecology*, New York, NY 1998, S. 124; vielmehr handelt es sich aber um Überlegungen aus: Carole L. Crumley, »Building an historical ecology of Gaulish politics«, in: Bettina Arnold und D. Blair Gibson (Hg.), *Celtic Chieftdom, Celtic State: The Evolution of Complex Social Systems in Prehistoric Europe*, Cambridge 1995, S. 26–33, hier: S. 30.

80 Latour, »Über technische Vermittlung« (wie Anm. 20), S. 517 u. 515. Die Filme sind in dieser Hinsicht nicht ganz so eindeutig wie Latours Appelle. Er plädiert dezidiert für das Denken einer politischen Ökologie und drängt auf eine Politik, die aktiv daran arbeitet, eine »gemeinsame Welt zusammensetzen«, und dies im Unterschied zu einer traditionellen Vorstellung, »die gemeinsame Welt sei unter den Auspizien der Natur bereits im wesentlichen konstituiert« (Latour, *Das Parlament der Dinge* [wie Anm. 51], S. 117).

81 Michalska und Michalski, *Spider* (wie Anm. 42), S. 192.

82 May Berenbaum, *Blutsauger, Staatsgründer, Seidenfabrikanten. Die zwiespältige Beziehung von Mensch und Insekt*, aus dem Englischen von Jorunn Wissmann, Heidelberg u. a. 1997, S. 16; vgl. auch Copeland, *Cockroach* (wie Anm. 44), S. 13.

Dabei gilt es zu bedenken, dass 90% aller Tiere auf der Erde zu den Gliederfüßern gehören, einer von der zoologischen Forschung stark vernachlässigten Art.

Serres schreibt: »Die Geschichte [...] verdeckt, daß der Mensch universeller Parasit ist, daß alles um ihn herum Wirtsraum ist. Tier und Pflanzen sind ihm beständige Wirte, der Mensch ist ihr ständiger ungebetener Gast.«⁸³ Im Kapitel über »Fauna und Flora« lässt er von einem Leuchtturmwärter eine Horrorgeschichte über eine Rattenplage nacherzählen (die der kollektiven Invasion in den beschriebenen Horrorfilmen in nichts nachsteht), um daraus eine Lehre zu ziehen: »[D]a sind wir nun auf derselben Stufe wie die anderen Lebewesen. Ja, wir gehören zu den invasivsten lebenden Spezies; nicht mehr und nicht weniger als Ameisen, Algen oder Ratten.«⁸⁴ Es geht also um eine Welt, in der der Mensch nicht mehr selbstverständlich die Vorherrschaft beansprucht, in der, wie Serres sich wünscht, »wir leben und denken wie Gäste«.⁸⁵ Die drei besprochenen Filme, insbesondere aber PHASE IV, bieten somit, um John Burt aus einem anderen Zusammenhang zu zitieren, »die Möglichkeit eines tieferen Verständnisses gemeinsamer Ökologien«.⁸⁶

In einem neueren Buch nennt Serres diese geteilte Welt Bio-gäa – die Gesamtheit der Erde (bezogen auf: *gäa* oder *gäia*) und aller Lebewesen (*bio*):⁸⁷ Der Mensch ist darin »[n]icht vereinzelt, sondern eingetaucht, versenkt [...], in ähnlicher Gesellschaft«; er schließt daraus: »Ich möchte denken wie diese Gesellschaft, in ihr,

83 Serres: *Der Parasit* (wie Anm. 59), S. 45.

84 Michel Serres, *Biogée*, Brest 2010, S. 61 (engl. S. 107); Übers. von M. D. Auch Donna Haraway betont in diesem Zusammenhang Beachtung und Respekt: »The Great Divides of animal/human, nature/culture, organic/technical, and wild/domestic flatten into mundane differences – the kinds that have consequences and demand respect and response« (Haraway, *When Species Meet* [wie Anm. 63], S. 15).

85 Serres, *Biogée* (wie Anm. 84) (engl. S. 75); Übers. von M. D. Schon in *Le parasite* spielt Serres in diesem Sinne mit der Doppeldeutigkeit des französischen Wortes *hôte*, das zugleich Gast und Gastgeber bedeutet (Serres, *Der Parasit* [wie Anm. 59], S. 31).

86 Jonathan Burt, »Das Leben im Meer in Kunst und Wissenschaft. Jean Painlevés L'HIPPOCAMPE, OU ›CHEVAL MARIN‹«, in: Sabine Nessel u. a. (Hg.), *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*, Berlin 2012, hier: S. 57.

87 Vgl. Serres, *Biogée* (wie Anm. 84), S. 16 u. 29 f. (engl. S. 23 u. 46–49).

mit ihr, durch sie, für sie.«⁸⁸ Um in diesem Zusammenhang das eingangs angeführte Zitat von Koselleck noch einmal aufzugreifen, geht es darum, sich von den traditionellen Legitimationstiteln politischen Handelns – solchen, die auf die eigene Vervollkommnung um jeden Preis und auf Kosten anderer beruhen – zu lösen und andere Ziele zu definieren. Lucinda Cola schreibt in Anspielung auf Latour: »[I]f we have never been perfect, we have never stopped looking for humane and responsible ways to live in the world we share with swarms, packs, prides, herds, and flocks.«⁸⁹ Die Filme propagieren daher auch eine politische Agenda, wie man in Anlehnung an Jonathan Burt abschließend resümierend schreiben kann: »[A]nimal imagery does not merely reflect human-animal relations and the position of animals in human culture, but is also used to change them.«⁹⁰

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1 KINGDOM OF THE SPIDERS, Regie: John Cardos, USA 1977, TC 1:11:29.
- 2 Ebd., TC 1:25:58.
- 3 Ebd., TC 1:27:12.
- 4 Ebd., TC 1:32:46.
- 5 Ebd., TC 1:33:26.
- 6 BUG, Regie: Jeannot Szwarc, USA 1975, TC: 0:30:43.
- 7 Ebd., TC 0:12:29.
- 8 Ebd., TC 1:29:12.
- 9 Ebd., TC 1:27:42.
- 10 Ebd., TC 1:20:48.
- 11 Ebd., TC 1:21:58.
- 12 PHASE IV, Regie: Saul Bass, USA 1974, TC 0:05:56.

88 Ebd., S. 62; Übers. von M.D; im Englischen als: Michel Serres, *Biogea*, aus dem Französischen v. Randolph Burks, Minneapolis 2012, S. 107. In diesem Buch greift er eine Diskussion auf, die er bereits ab 1990 führte, und zwar in den Begriffen des »Naturvertrags der Symbiose und Wechselseitigkeit« zwischen »Menschen, Tiere[n] und Dinge[n]« (vgl. Serres, *Der Naturvertrag* [wie Anm. 62], S. 68, 175); in einem späteren Buch plädiert er für dieselben Ziele emphatisch im Namen einer »Kosmokratie« (Michel Serres, *Das eigentliche Übel. Verschmutzen, um sich anzueignen?* [2008], aus dem Französischen v. Alexandre Plank und Elisa Barth, Berlin: Merve 2009, S. 79).

89 Cole, *Imperfect Creatures* (wie Anm. 30), S. 178.

90 Burt, *Animals in Film* (wie Anm. 53), S. 15.

13 Ebd., TC 0:02:29.

14 Ebd., TC 0:12:26.

15 Ebd., TC 0:12:34.

16 Ebd., TC 0:26:20.

17 Ebd., TC 0:47:43.

18 Ebd., TC 0:35:41.

19 Ebd., TC 1:21:34.

20 Ebd., TC 1:21:37.

Herausgegeben von Martin Doll
und Oliver Kohns

POLITISCHE TIERE
ZOOLOGIE
DES KOLLEKTIVEN

WILHELM FINK

Gefördert vom



Fonds National de la
Recherche Luxembourg

Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Lektorat: Martin Doll, Nicole Karczmarzyk und Oliver Kohns
Gestaltung und Satz: Sichtvermerk
Printed in Germany, Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6110-0

INHALT

- Martin Doll und Oliver Kohns
7 **Politische Tiere. Zur Einleitung**
- Stephan Zandt
35 **Hunde, Gänse, Philosophen, oder eine neue Kunst des Versammelns**
- Alexander Kling
63 ***Zoomorphic Visions*. Die Jagd als Praktik und Narrativ der Herrschafts(de)legitimation im Kontext der Französischen Revolution**
- Eva Johach
91 **Die (offene) Ameisengesellschaft und ihre Feinde**
- Oliver Kohns
117 **»A noble animal«. Animalische und andere Tiere in D. H. Lawrence' *St. Mawr***
- Niels Werber
137 **Zoologie der Kunst. Ameisen, Evolution & Ästhetik nach Darwin**
- Jussi Parikka
161 **Die Biopolitik der Schwärme. Eine zeitgemäße entomologische Architektur**
- 213 Martin Doll
Appelle an eine symmetrische Anthropologie: Die (Anti-)Sozialität der Insekten im Tierhorrorfilm der 1970er Jahre
- 247 Herbert Schwaab
Animationen und Re-Animationen in Isao Takahatas *Sero Hiki No Gôshu*

Jessica Nitsche

- 271 ***Hyènes oder: Der Besuch der alten Dame im Senegal.***
Tiere als politische Allegorien im afrikanischen Kino

Lars Koch und Christina Rogers

- 303 **Das Kollektiv der Leerstellen. Auf den Spuren**
des Tasmanischen Tigers in Julia Leighs *The Hunter*

Roland Borgards

- 331 ***Battle at Kruger (2007).*** Tiere, Metaphern
und das Politische

- 353 Verzeichnis der Autoren