

Thomas Bohrmann

Tiere und Menschen

Filmethische Überlegungen zu einer besonderen Interaktionsform

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag vertritt die These, dass der Film eine ethische Erzählung ist, die sich mit den Mitteln der Filmkunst am moralischen Diskurs innerhalb der Gesellschaft beteiligt. Aber nicht nur Mensch-Mensch-Interaktionen werden im Film thematisiert, sondern auch Mensch-Tier-Interaktionen. Tiere können im Film als Haupt- oder Nebenfiguren auftreten. Dadurch werden in ihren Interaktionen mit den Menschen moralische Themen angesprochen, die wiederum zur ethischen Reflexion beim Publikum beitragen. In diesem Sinne kann der Tierfilm auch für tierethische Fragen sensibilisieren. An vier ausgewählten Filmbeispielen (*Marley & Ich*, USA 2008, *Ein Schweinchen namens Babe*, USA/AUS 1995, *Free Willy – Ruf der Freiheit*, USA 1993, und *Dumbo*, USA 2019) sollen die moralischen bzw. tierethischen Probleme im Zusammenhang mit den präsentierten Mensch-Tier-Beziehungen herausgearbeitet werden. Es wird gezeigt, dass zentrale Themen der Tierethik auch im populären Unterhaltungsfilm zur Sprache kommen und damit ein globales Publikum ansprechen können.

Schlüsselwörter: Film, Tierfilm, Filmethik, Unterhaltungsfilm

Animals and Humans. Film-Ethical Reflections on a Special Form of Interaction

Summary

This paper argues that film is an ethical narrative that participates in moral discourse within society through the means of cinematic art. However, not only human-human interactions are thematized in film, but also human-animal interactions. Animals can appear in the film as main or secondary characters. Thus, moral issues are addressed in their interactions with humans, which in turn contribute to ethical reflection by the audience. In this sense, the animal film can also raise awareness for animal-ethical questions. Four selected film examples (“Marley & Me”, USA 2008, “Babe”, USA/AUS 1995, “Free Willy”, USA 1993, and “Dumbo”, USA 2019) will be used to highlight the moral or animal-ethical issues related to the human-animal relationships presented. It will be shown that central topics of animal ethics can also be addressed in popular entertainment films and thus appeal to a global audience.

Keywords: film, animal film, film ethics, entertainment film

1 Einleitung

Filmethik ist eine medienethische Subdisziplin, die deskriptiv die in Filmgeschichten präsentierten moralischen Probleme, Fragen und Positionen thematisiert und normativ bewertet. Dabei kann sich die filmethische Reflexion auf jedes Genre beziehen, denn in allen Spielfilmen wird ein ethischer Diskurs über Möglichkeiten und Hindernisse eines gelingenden Lebens geführt. Im folgenden Beitrag sollen ethische Fragen, die durch erzählte Mensch-Tier-Interaktion im Film inszeniert werden, zur Sprache kommen. Tiere im Film sind als Haupt- und Nebenfiguren nicht mehr wegzudenken, da sie zum realistischen Abbild der Filmwelten dazugehören, zudem aber auch spannende Geschichten aufgrund der Mensch-Tier-Differenz ermöglichen. Der Beitrag bezieht sich allein auf die fiktive Darstellung von Tieren im Film, also auf den Spielfilm, und nicht auf den Dokumentarfilm, der zwar auch Geschichten erzählt, die aber anders zu

analysieren und letztendlich auch anders normativ zu bewerten sind, da hier das reale Verhalten von Tieren in ihrer artspezifischen Umwelt gezeigt wird.

Der Beitrag gliedert sich in fünf Unterpunkte. Nach der Einleitung soll im zweiten Kapitel der Film als ethische Erzählung vorgestellt werden. Dann wird im dritten Kapitel erläutert, was die Spezifika von Tieren als Filmfiguren sind. Das vierte Kapitel analysiert anhand von vier populären Filmbeispielen die Mensch-Tier-Interaktion und die damit angesprochenen tierethischen Probleme. Schließlich fasst das fünfte Kapitel die Ergebnisse zusammen.

2 Der Film als ethische Erzählung

Wenn der Mensch Geschichten erzählt und erzählte Geschichten rezipiert, dann wird deutlich, dass er ein Geschichten erzählendes Wesen oder ein *homo narrans* ist (vgl. Fisher, 1984). Hinter dieser anthropologischen Aussage steht eine Theorie des Erzählens, die in den letzten Jahren immer populärer geworden ist, denn Menschen erzählen fortwährend Geschichten mit Hilfe unterschiedlicher Medien (vgl. Siefer, 2015). Das Geschichtenerzählen ist eine der ältesten und universellsten Formen der kulturellen Kommunikation. Durch das Erzählen von Geschichten erschließt sich der *homo sapiens* nämlich seine soziale Welt, die er damit deutet und für sich selbst verstehbar macht.

„Das Erzählen trägt demnach Sinn in die Welt. Versieht ihren Lauf mit Absichten und Zielen, bevölkert sie mit anthropomorphen Akteuren, bringt sie überhaupt erst in eine *intelligible Form* und verwandelt sie so den Menschen an, die sich in ihr nicht nur praktisch, sondern auch symbolisch einrichten müssen.“ (Koschorke, 2017, S. 11)

Durch unterschiedliche Medien werden Geschichten erzählt und wird somit die Welt interpretiert. Dabei geben die erzählten Geschichten zumeist eine Richtung vor, wie der Mensch leben soll. Und damit ist der Mensch nicht nur ein *homo narrans*, sondern auch ein *homo moralis*. Denn erzählte Geschichten sind Moralgeschichten. Sie reflektieren die Frage nach Moral und Unmoral, da der Mensch, als das einzige moralfähige Lebewesen auf Erden, in allen sozialen

Lebenskontexten mit der grundsätzlichen moralphilosophischen Frage konfrontiert ist: *Was soll ich tun?* In diesem Sinne gibt es „keinen ethikfreien Raum“ (Korff, 1975, S. 17).

Der Film ragt aus den Medienformen besonders heraus. Er ist nicht nur ein Produkt des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts und somit ein Medium der Moderne, sondern er hat sich seit seinen Anfängen am Ende des 19. Jahrhunderts bis zum heutigen Tag auch zu einem wichtigen Leitmedium einer globalen Kulturindustrie entwickelt. Aus dem menschlichen Lebensalltag sind filmische Präsentationen nicht mehr wegzudenken, da sie aufgrund ihrer besonderen Bauform des Erzählens anhand von Bildern und Tönen faszinieren und Menschen informieren, bilden und vor allem unterhalten. Während der Film in der Anfangszeit noch auf das Kino als klassischen Rezeptionsort angewiesen war, wird er heute aufgrund der technischen Entwicklungen durch unterschiedliche Medien in vielfältigen Formen verbreitet (z.B. Fernsehen, Mediatheken im Internet, Streaming-Dienste, mobile Endgeräte, DVD).

Fiktionale Spielfilme wollen primär unterhalten. Das Unterhaltungsphänomen spricht das Sehen, Hören und intellektuelle Verstehen an. Dabei ist Unterhaltung ein aktiver Rezeptionsprozess, der der Zerstreuung und Erholung vom Alltag dient und dabei eine besondere Form des Erlebens schafft, bei der neben den menschlichen Sinnen (Sehen, Hören) auch die menschlichen Emotionen (Freude, Trauer) sowie die menschlichen Verstandesleistungen (Kognition, Reflexion) angesprochen werden. Vor allem durch emotional erzählte Geschichten, in denen Figuren präsentiert werden, mit denen wir uns identifizieren oder in denen wir unser eigenes Leben vielleicht sogar wiedererkennen können, hinterlassen Filme eine tiefe Wirkung.

Der Film emotionalisiert, nicht nur aufgrund seiner spezifischen Bauform aus Bildern und Tönen, sondern damit verbunden auch wegen seiner Narration. Er greift als audiovisuelles Unterhaltungsmedium alle menschlichen Fragen auf, thematisiert, problematisiert und reflektiert sie aus unterschiedlichen Perspektiven. In der Kombination aus narrativen, visuellen und auditiven Elementen ist der Film

ein Kunstwerk, das Moralgeschichten erzählt und damit am öffentlichen Diskurs über gesellschaftliche Moralität partizipiert (vgl. Bohrmann et al., 2018). Und somit ist der Film eine Erkenntnisquelle darüber, wie in einer Gesellschaft über Moral und Unmoral nachgedacht wird. Indem der Film moralisches und unmoralisches Handeln präsentiert, kann er als eine *ethische Erzählung* verstanden werden (vgl. Bohrmann, 2019, S. 426). Auch wenn Geschichten im Film so kreiert werden, dass sie mit der realen Lebenswelt der Rezipierenden oft nicht übereinstimmen, ist der narrative Raum aber so strukturiert, dass sie sich dennoch fragen können, was sie in einer vergleichbaren Situation tun und wie sie sich in einer ähnlichen konfliktreichen Problemlage entscheiden würden. Das Publikum taucht durch das Spiel der Figuren in die Filmhandlung ein, die dann zumeist gar nicht als reine Fiktion wahrgenommen wird. Damit findet eine imaginäre Partizipation an den Erlebnissen der Filmfiguren statt, und das Publikum setzt sich in Beziehung zum Filmgeschehen und wird vor dem Hintergrund seiner eigenen Überzeugungen und Werthaltungen zur moralischen Reflexion herausgefordert.

3 Tiere als Filmfiguren

Die Figuren im Film sind die Handlungsakteur*innen, die sowohl visuell zu sehen als auch auditiv durch ihre Sprache zu hören sind. Filmfiguren verfolgen ein Ziel und treiben die Handlung voran. Ohne sie, die als Haupt- und Nebenfiguren sowie als Protagonist*innen und Antagonist*innen auftreten, kann keine Filmgeschichte erzählt werden. Da der Film ein audiovisuelles Medium ist, das durch seine spezielle Erzähl- und Bauweise zu emotionalisieren vermag, müssen starke Figuren auftreten, die ebenso starke Gefühle bei den Rezipierenden hervorrufen. Dabei können die Zuschauer*innen eine imaginäre Nähe zu den Figuren im Film entwickeln und ihnen gegenüber emotionale Anteilnahme zeigen. Somit wird Empathie aufgebaut, die sie befähigt, sich in die Handlungssituation der Figuren hineinzusetzen und das Handeln im Film besser zu verstehen (vgl. Vage, 2008, S. 29–31). Empathie auslösende Figuren erleichtern die emotionale Rezeption und fördern zudem den Unterhal-

tungs- und Spannungswert audiovisueller Narrationen. Der Filmwissenschaftler Jens Eder, der ein Standardwerk zur Figurenanalyse geschrieben hat, beschreibt das emotionale Verhältnis zwischen Figuren und Zuschauern während der Filmrezeption mit folgenden Worten:

„Wir verstehen fiktive Wesen nicht nur, sondern reagieren auf sie zugleich aus einer bestimmten Perspektive, in bestimmter Art und Intensität: Wir sind an ihnen mehr oder weniger interessiert, versetzen uns in sie hinein oder betrachten sie von außen, begehren oder verabscheuen sie. Neben flüchtigen Vorstellungen und Gefühlen gehören zur Anteilnahme auch stabilere Verhältnisse der Imagination und Emotion, der Nähe und Distanz, der Sympathie oder Antipathie.“ (Eder, 2008, S. 561)

Eine solche emotionale Beziehung zwischen Figuren und Publikum können aber nicht nur Menschen im Film auslösen, sondern auch Tiere, die ebenfalls als Haupt- und Nebenfiguren sowie als Protagonist*innen und Antagonist*innen im Film auftreten können, Ziele verfolgen und die Handlung vorantreiben. Wenn Tiere im Film eine tragende Rolle innehaben, verhalten sie sich nicht nur, sondern handeln, das heißt, ihre Aktionen sind intentional. So wird die Suggestion aufgebaut, dass Tiere zu individuellen Handlungssubjekten werden, die das Filmgeschehen bewusst beeinflussen. Tiere im Film sind zwar glaubwürdige Filmcharaktere, um die sich eine Geschichte dreht, aber „es bedarf der Dressur, des Kontextes und der Montage, um ihnen jene mimischen Äußerungen zu entlocken, die die Illusion einer darstellerischen Leistung ergeben.“ (Wulff, 2002, S. 615) In diesem Sinne spielt ein Tier eine *Rolle* im Film und kann als tierische*r Schauspieler*in bezeichnet werden. Erst durch ein intensives Training (Dressur) kann es die Rolle spielen, die die Geschichte verlangt. Eine solche Ausbildung ist vergleichbar mit dem Rollenstudium menschlicher Schauspieler*innen im Film.

Auch wenn Tiere als Figuren im Film auftreten, ist es nicht einfach, das Genre *Tierfilm* zu bestimmen. Innerhalb der Filmwissenschaft wird sogar die Frage gestellt, ob der *Tierfilm* ein eigenständiges Genre ist oder ob man stattdessen besser allgemein von *Filmen*

mit Tieren sprechen sollte (vgl. Lehmann & Wulff, 2016, S. 7). Genres ordnen die Welt der Spielfilme nach spezifischen Themen, Motiven, Bildern, Orten. Sie folgen einem speziellen „Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgefügteten Figureninventar.“ (Faulstich, 2002, S. 28–29) Dadurch schaffen sie bei den Rezipierenden eine bestimmte Erwartungshaltung, die ein „Gebrauchswertversprechen“ (Mikos, 2003, S. 254) einlösen soll. Häufig lässt sich ein Film aber nicht nur einem bestimmten Genre zuordnen, sondern mehreren Genres, so dass dann von einem „Genre-Mix“ (Faulstich, 2002, S. 27) die Rede ist. Der Tierfilm als eigenständiges Genre kann dadurch charakterisiert werden, dass Tiere nicht nur einfach Teil der Filmhandlung im Sinne von zentralen Handlungsakteur*innen sind, sondern dass auf der narrativen Ebene auch tierspezifische bzw. – entsprechend dem theoretischen Grundansatz einer Filmethik – tierethische Themen behandelt werden, die den Umgang des Menschen mit Tieren moralisch problematisieren. In diesem Sinne ist der Tierfilm eine ethische Erzählung, die eine moralische Geschichte über die Mensch-Tier-Interaktion darstellt.

Jeder Film benötigt sympathische Figuren, mit denen sich die Zuschauer*innen identifizieren können. Eine solche Identifikation erleichtert den Rezeptionsprozess und fördert den medialen Unterhaltungswert. In der Drehbuch- und Filmanalyse hat sich das Modell der *Reise des Helden* als typisches Erzählmuster etabliert. Der*die Held*in durchläuft während des Films idealtypisch insgesamt zwölf Stadien: 1) Gewohnte Welt, 2) Ruf des Abenteurers, 3) Weigerung, 4) Begegnung mit der*dem Mentor*in, 5) Überschreiten der ersten Schwelle, 6) Bewährungsproben/Verbündete/Feinde, 7) Vordringen zur tiefsten Höhle, 8) Entscheidende Prüfung, 9) Belohnung, 10) Rückweg, 11) Tod und Auferstehung, 12) Rückkehr mit dem Elixier (vgl. Bohrmann, 2007; Campbell, 2008; Vogler, 2007). Entwicklungsorientierte Held*innengeschichten im Film sprechen die Sehnsüchte, Wünsche, aber auch Konflikte und Ängste der Rezipierenden an. Das Modell der Reise des Helden ist somit eine Metapher für das menschliche Leben. Auch wir Menschen durchlaufen Etap-

pen in unserem Leben, erreichen Stadien und müssen Stufen erklimmen, um zum nächsten Ziel zu gelangen. Wir alle sind Held*innen unserer ganz persönlichen Lebensgeschichten; wir müssen uns entwickeln und Abenteuer bestehen. Das Modell der Reise des Helden ist selbstverständlich auch auf den Tierfilm übertragbar, wenn Tiere als zielverfolgende Handlungssubjekte und Figuren der Identifizierung inszeniert werden. Dadurch wird der tierische Charakter anthropomorphisiert und die anthropologisch-zoologische Differenz teilweise aufgehoben. Tierfiguren haben einen Namen und werden dadurch individualisiert. Menschen sprechen mit Tieren wie mit den Angehörigen der eigenen Spezies. Ein solcher Anthropomorphismus trägt zudem zur Empathie während der Rezeption bei. Das Tier, das eigentlich das oder der Andere ist, wird menschenähnlich.

4 Tierethische Themen im Film: Beispiele

Die Frage nach der Verantwortung, die der Mensch für sich selbst, für seine soziale Mitwelt und für die natürliche Umwelt hat, gehört zu den Kernanliegen, die der Mensch als moralisches Wesen zu beantworten hat. Nur der Mensch hat als sittliches Subjekt Verantwortung für sich, für andere und für anderes. Er allein ist zum moralischen Handeln fähig und in der Lage, Lebenssituationen und Lebensverhältnisse letztendlich für alle Lebewesen positiv oder negativ zu verändern. Nur der Mensch als vernunftbegabtes (rationales) und freies (autonomes) Wesen kann für das, was er tut oder unterlässt, zur Rechenschaft gezogen werden. Das heißt, nur ein Weltwesen, das über einen freien Willen sowie eine damit verbundene Handlungsfreiheit verfügt, ist letztendlich für seine Taten verantwortlich zu machen. Damit ist der Mensch das einzige Lebewesen, das zu moralischen Handlungen fähig ist, freilich auch zu unmoralischen. Die Natur und die in ihr lebende Flora und Fauna hat keine Verantwortung für sich selbst oder für andere und anderes. Zwar müssen Tiere, die auf den Winterschlaf angewiesen sind, Fettreserven im Körper aufbauen und einen entsprechenden Schlafplatz finden; auch müssen sich Säugetiere um ihren Nachwuchs kümmern, und staatenbildende Insekten wie Ameisen und Bienen sind in ihrer Umwelt ko-

operativ aufeinander angewiesen, doch all das hat mit echter Verantwortung und mit Moral nichts zu tun. In der Natur gibt es keine Moral. Tiere sind keine moralfähigen Lebewesen. Nur der Mensch, als einziges vernunftbegabtes Lebewesen, kann so in die soziale Welt und natürliche Umwelt mitsamt ihren Abläufen eingreifen, dass sie substanziell verändert wird, zum Guten, aber auch zum Schlechten. In diesem Sinne hat nur der Mensch moralische Verantwortung für die Natur und ihre unterschiedlichen Formen der Existenz (vgl. Bohrmann, 2018). Im Hinblick auf die Tiere und ihr Reich hat der Mensch eine besondere Fürsorgeverantwortung und damit die Pflicht, den Umgang mit Tieren normativ zu gestalten und dabei auch ihre natürlichen Lebensinteressen zu berücksichtigen (vgl. Ach, 2018a). Im tierethischen Diskurs der letzten Jahre hat sich immer mehr die Einsicht durchgesetzt, dass Tieren Ehrfurcht, Respekt und Achtung gebührt und ihnen eine spezifische Würde (vgl. z.B. Remele, 2016, Schmitz, 2014, & Wolf, 2008) und ggf. Persönlichkeit (vgl. Birnbacher, 2017) zugesprochen werden sollte. Dadurch bekommt die Mensch-Tier-Beziehung eine besondere moralische Qualität.

Im Folgenden sollen unterschiedliche Formen der Mensch-Tier-Beziehung anhand von ausgewählten populären Filmbeispielen vorgestellt, aus einer filmethischen Perspektive analysiert und dabei die jeweiligen tierethischen Probleme thematisiert werden. Dabei kommen verschiedene tierspezifische Klassifizierungen zur Sprache: Heim- oder Haustiere, Nutztiere, Wildtiere, Zirkustiere.

4.1 Heim- oder Haustiere – *Marley & Ich* (Originaltitel: *Marley & Me*, USA 2008, Regie: David Frankel)

Heim- oder Haustiere, also besonders Kleintiere (wie Hunde und Katzen), Kleinnager, Vögel und Zierfische, sind domestizierte und gezüchtete Tiere, die als enge Gefährt*innen des Menschen gelten. Sie sind ohne ihn nicht überlebensfähig, da der Mensch ihnen in seiner Welt (Wohnung) ein Zuhause gegeben hat und für sie sorgt. Das Halten von Haustieren gründet auf einem Interesse am Tier und trägt zur individuellen Bereicherung und zum Glück des Menschen bei.

Dabei kommt eine besondere Mensch-Tier-Beziehung zum Ausdruck, die aber eine asymmetrische Beziehung ist, da letztlich der Mensch der Stärkere oder Mächtigere in dieser Konstellation ist. Durch diese Position ist er aus einer tierethischen Perspektive in besonderer Weise für diese Tiere verantwortlich. Gleichwohl kann diese Beziehung durch ein gegenseitiges Geben und Nehmen charakterisiert werden, da sowohl Mensch als auch Tier auf unterschiedliche Weise voneinander profitieren (vgl. Kunzmann, 2018, S. 242–243).

Marley und ich erzählt die Geschichte von Jenny und John Grogan. Sie sind ein frisch verheiratetes Journalist*innen-Ehepaar, das sich aber noch zu jung fühlt, um Verantwortung für Kinder zu übernehmen. Daher entschließen sie sich, einen Welpen zu kaufen. So findet der Labrador Marley (benannt nach Bob Marley) ein neues Zuhause bei den Grogans. Der Hund erweist sich trotz seiner liebenswürdigen und den Menschen zugeneigten Art als kaum beherrschbar und verursacht im Leben des jungen Paares viel Chaos. Einige Jahre später werden in Abständen drei Kinder geboren, die den Hund ebenfalls in ihr Herz schließen. Mit der Zeit merkt die Familie aber, dass Marley nicht mehr so agil wie früher ist und seine Lebenskräfte aufgrund einer Magenerkrankung immer schwächer werden. Als keine Chance auf Heilung mehr besteht, beschließt John, den Hund in einer Tierklinik einschläfern zu lassen. Marley wird im Garten der Familie beerdigt.

Der Film ist ein Tierfilm, weil er die Lebensgeschichte eines Hundes erzählt und die damit verbundene Mensch-Tier-Interaktion. Gleichzeitig ist der Film aber auch ein Familienfilm, da diese Interaktion von Eltern mit ihren Kindern gestaltet wird. Marley ist fest in die Familie Grogan integriert; er ist ein Familienmitglied und Gefährte von John, seiner Frau und deren drei Kindern. Der Labrador verbringt fast sein ganzes Leben bei Familie Grogan und bereichert das Ehe- und Familienleben. Dabei ist Marley auf die Pflege und Fürsorge seiner Besitzer*innen existenziell angewiesen. „Tiergefährten sind wie alle domestizierten Tiere nicht in der Lage, für sich selbst zu sorgen.“ (Wolf, 2012, S. 96) In diesem Sinne hat Familie Grogan eine besondere moralische Verantwortung (Fürsorgepflicht

oder Fürsorgeverantwortung) für ihren Hund, die im Film präsentiert wird. Marley bekommt Futter, John führt ihn aus und geht mit ihm zum Tierarzt.

„Die Verpflichtungen gegenüber Tiergefährten gehen jedoch über die Pflicht der Gewährung einer Grundversorgung weit hinaus. Mit solchen Tieren ist in großem Maß eine Verständigung möglich, was damit zusammenhängt, dass der Mensch für sie offenbar als ein möglicher Sozialpartner in Frage kommt.“ (Wolf, 2012, S. 96)

Diese Sozialpartnerschaft drückt der Film auf vielfältige Weise aus, indem Marley die Freizeit mit der Familie teilt (etwa im Garten oder im Swimmingpool), mit ihr am Tisch sitzt (das aber immer in der Hoffnung, einen Happen abzubekommen) und die Kinder beschützt. Marley wird zum guten Freund der Kinder und der Eheleute. Am Ende des Films wird ein besonders schmerzhafter Aspekt in der Mensch-Tier-Interaktion thematisiert: Marley muss wegen einer unheilbaren Krankheit eingeschläfert werden. Der Umgang mit Leiden, Sterben und Tod von Haustieren ist ein zentrales Thema der tierethischen Reflexion, denn es betrifft die Frage nach dem Töten von Tieren, die moralisch legitimiert werden muss. Dabei wird beim Haustier angenommen, dass eine Tötung im Interesse des Tieres liegt, um sein individuelles Leiden zu beenden, denn ein Weiterleben wäre für das Tier mit großen Schmerzen verbunden. Eine solche Tötung kann im wörtlichen Sinne als Euthanasie (gr. eu = gut und thánatos = Tod, Sterben), also als guter Tod, bezeichnet werden (vgl. Kunzmann, 2018, S. 245–246). Nach dem Einschläfern wird Marley mit einer kleinen Zeremonie im Garten bestattet, bei der die trauernden Kinder selbstgemalte Bilder mit geschriebenen Grüßen ins Grab legen. Besonders diese emotionale Szene verdeutlicht, wie sehr Marley ein Freund und Familienmitglied war. Nachdem John das offene Grab zugeschüttet und mit drei Steinen beschwert hat, geht er nachdenklich ins Haus zu seiner Familie. Im Off ist seine Stimme zu hören:

„Ein Hund hat keine Verwendung für schicke Autos, große Häuser oder Designerklamotten, ein klatschnasser Stock reicht ihm völlig. Einen Hund interessiert es nicht, ob du reich bist oder arm, clever oder dumm, pffiffig oder doof. Wenn du ihm dein Herz schenkst,

„schenkt er dir seins. Von wie vielen Menschen kann man das behaupten?“

Dieser Schlussmonolog fasst die besondere Mensch-Hund-Beziehung in allgemeiner Form zusammen. John spricht diese Worte letztlich zu allen, die einen Hund als Haustier und Gefährten halten und mit ihm das Leben teilen.

4.2 Nutztiere – *Ein Schweinchen namens Babe* (Originaltitel: *Babe*, USA/AUS 1995, Regie: Chris Noonan)

Der Mensch kann sowohl nicht domestizierte Wildtiere als auch domestizierte Heim- oder Haustiere wirtschaftlich nutzen, um Nahrungsmittel zu generieren. Die Nahrungsmittelgewinnung erfolgt bei Wildtieren durch die Jagd, bei Heim- oder Haustieren durch die Tierhaltung in menschlicher Obhut. Aus ethischer Perspektive sind alle Formen der Tierhaltung, besonders aber die der Massentierhaltung, und der Tiernutzung zu reflektieren. Dabei ist die gesamte Handlungskette von der Tierzucht (und den Zuchtzielen) über die Tierhaltung in der landwirtschaftlichen Produktion bis hin zur Problematik von Tiertransporten und der Schlachtung bzw. Tiertötung zu berücksichtigen (vgl. Ach, 2018b, S. 259–260).

Ein Schweinchen namens Babe spricht diese tierethischen Probleme an. Der Film beginnt in einem Schweinemastbetrieb, bei dem die älteren Tiere zum Schlachten abtransportiert werden; nur die Ferkel bleiben zurück und trauern ihren Eltern nach. Dabei ist die Stimme des Erzählers zu hören, der diese Szene satirisch kommentiert:

„Vor nicht allzu langer Zeit wurde Schweinen kein Respekt gezollt. Sie lebten in einer grausamen Welt ohne Sonnenlicht. Damals glaubten die Schweine, je schneller sie groß und fett würden, desto eher kämen sie in das Schweineparadies. Dort war es so schön, dass kein Schwein je wieder zurückkommen wollte. Wenn für die Eltern der Tag gekommen war, in diese Welt der endlosen Freuden zu gehen, da mussten die kleinen Schweine nicht traurig sein, denn auch sie würden eines Tages diese Reise antreten.“

Eines dieser kleinen Schweine ist Babe (das Mutterschwein hat alle ihre Kinder so genannt), das aus dem Mastbetrieb herausgenommen

und zu einem australischen Volksfest gebracht wird, wo es als erster Preis für ein Ratespiel benutzt wird. So kommt das Ferkel zu Arthur Hoggett, der Babes Gewicht richtig geschätzt hat. Auf dem Bauernhof von Hoggett leben zwar allerhand Haus- und Nutztiere (eine Katze, Hunde, Hühner, Enten, Kühe, Pferde und vor allem Schafe), aber bislang noch keine Schweine. Und so wird Babe für den Weihnachtsbraten gemästet. Das Ferkel freundet sich mit den anderen Tieren an und entdeckt dabei die Fähigkeit, die Schafe auf der Weide zusammenzutreiben. Hoggett entdeckt das Talent von Babe und meldet es zu einem nationalen Schäferhundewettbewerb an, bei dem Hunde einige schwierige Aufgaben als Schafhüter*innen zu übernehmen haben. Nach einigen Anfangsschwierigkeiten gewinnt Babe schließlich den Wettbewerb, und Hoggett ruft ihm unter tosendem Applaus des Publikums anerkennend zu: „Gut gemacht!“ So kann das Ferkel seinem ursprünglichen Schicksal als Mastschwein entgehen und übernimmt von nun an die Aufgabe eines Hüteschweins.

In dem Film, der dramaturgisch nach dem Modell der Reise des Helden aufgebaut ist, können die Tiere sprechen, allerdings nur untereinander; sie haben Namen, reden sich gegenseitig mit ihren Namen an und thematisieren ihre unterschiedlichen Aufgaben auf dem Bauernhof. In diesem Sinne erzählt *Ein Schweinchen namens Babe* mit diesem kommunikativen Stilmittel ein Märchen über die Aufgaben, die Tiere für die Menschenwelt zu erbringen haben. Darüber hinaus gibt es für das anfängliche Mastferkel Babe ein gutes und märchenhaftes Ende (Happy End). Für die Tiere wird die Tierwelt selbst in nützliche und unnütze Tiere klassifiziert. Die Hauskatze, das Lieblingstier von Hoggetts Frau Esme, die ihr nur das erlesenste Futter gibt, klärt Babe – freilich aus Eifersucht – über die unterschiedlichen Tierklassen und ihren Nutzen für die Menschen auf: Katzen fangen Mäuse, Hunde bewachen Schafe, Kühe geben Milch, Hühner legen Eier – und Schweine? Der Nutzen von Schweinen besteht offenbar allein darin, als Nahrungsquelle zu dienen; deshalb werden sie von Menschen gemästet, was direkt zu Beginn des Films in einem dunklen Realismus der Bilder in der Schweinemastanlage ausgedrückt wird. Über diese Wahrheit ist Babe so verstört, dass es

daraufhin die Nahrung verweigert. Erst durch die liebevolle Fürsorge von Hoggett nimmt Babe wieder Nahrung zu sich. Babe entdeckt in einem Stall auf dem Bauernhof ein Schild mit der Aufschrift „What you eat today, walks and talks tomorrow“. Damit wird der biologische Kreislauf auf den Punkt gebracht. Das menschliche Leben ist auf Nahrung angewiesen und bedient sich dabei anderer (tierischer) Lebewesen. Der Verzehr von Tieren ist eine kulturgeschichtlich sehr alte Form der Mensch-Tier-Beziehung. Tiere essen bedeutet, „eine besonders intime und fundamentale Art des Konsums [...] Durch die Einverleibung wird das Tier buchstäblich zu einem Teil des Menschen.“ (Schmidt, 2011, S. 489) Der Film erzählt letztlich eine Geschichte über den Konsum von Tieren und tierischen Produkten auf einem Bauernhof aus der Perspektive sprechender Tiere, die ein menschenähnliches Sozialverhalten zeigen und die Handlung konsequent bestimmen. Die Tiere machen ihre eigene Lebenssituation zum untereinander diskutierten Problem und halten dabei den Filmrezipierenden den Spiegel vor, über das Konsumgut *Tier* moralisch zu reflektieren. In diesem Sinne gelingt es dem Film aufgrund seines inszenierten Anthropomorphismus, die tierethische Frage nach dem gerechten Umgang mit Nutztieren zu stellen. Ob es ethisch legitim ist, Tiere zu töten und zu konsumieren, beantwortet *Ein Schweinchen namens Babe* nicht eindeutig, da die Haltungsbedingungen der Tiere auf dem Bauernhof von Hoggett dem Tierwohl entsprechen und der Boss, wie ihn die Tiere nennen, ein gutmütiger Mann ist. Aufgrund der vielen kleinen Anspielungen im Film (Eingangsszene in der Schweinemastanlage mit dem satirischen Kommentar, dem Realismus der Hauskatze, dem Schild im Stall) wird die Praxis des Konsums von Tieren aber moralisch problematisiert. Während der Dreharbeiten wurde James Cromwell, der Darsteller von Arthur Hoggett, Veganer, so dass der Film für ihn eine lebensverändernde Wirkung hatte (vgl. Cardoni, 2011).

4.3 Wildtiere – *Free Willy – Ruf der Freiheit* (Originaltitel: *Free Willy*, USA 1993, Regie: Simon Wincer)

Als nicht domestizierte Tiere leben Wildtiere in einer zumeist ortsgebundenen Umwelt unabhängig vom Menschen. In der Natur oder Wildnis sind sie ohne die Hilfe menschlichen Eingreifens überlebensfähig. Das Wildtier braucht den Menschen nicht. Gleichwohl kann der Mensch in den Lebensraum von Wildtieren eindringen, ihre Umwelt dadurch beeinflussen und die Tiere aus ihrer gewohnten Umwelt herauslösen und in die menschliche Welt hineinholen, wo sie dann in Zoos oder Vergnügungsparks leben müssen. Hier stellt sich die tierethische Frage nach dem rechten Umgang mit Wildtieren, nämlich in welcher Weise sich der Mensch dem Lebensraum der Tiere nähern und in diesen eindringen darf (vgl. Martin, 2018, S. 283–284).

Free Willy erzählt die Geschichte einer asymmetrischen Freundschaft zwischen einem Kind und einem Orca (Killerwal), so dass der Film die Reise zweier Helden darstellt. Jesse, ein Straßenjunge ohne Eltern, kommt zu Pflegeeltern, deren Zuneigung er sich widersetzt. Aufgrund von Wandschmierereien, die er an einem unterirdischen Bassin hinterlassen hat, muss er in einem Vergnügungspark Sozialstunden ableisten. Dort macht er die Begegnung mit einem der Bewohner, dem Orca Willy. Jesse freundet sich mit dem Tier und den Tierpfleger*innen an und schafft es sogar, dem Wal einige Kunststücke für eine Show beizubringen. Als die Besitzer des Freizeitparks Willy töten möchten, da sie somit eine große Versicherungsprämie kassieren können, verbündet sich Jesse mit den Tierpfleger*innen und seinen Pflegeeltern. Obwohl sie von den Besitzern des Freizeitparks aufgehalten werden, können sie Willy aus dem Wassergehege befreien und ihn ans offene Meer bringen. Mit einem gewaltigen Sprung glückt Willy die Flucht in die Freiheit. Versöhnt mit seinen Pflegeeltern geht Jesse mit ihnen in sein neues Zuhause.

Der Film beginnt mit gewaltigen Bildern einer glitzernden Meereslandschaft, in der eine Orca-Familie schwimmt, hochspringt und sich ins Wasser fallen lässt. Doch dieses Spiel in offener und weiter Natur wird durch Walfängerboote gestört. Diesen gelingt es, einen der Orcas aus der Gruppe zu isolieren und gefangen zu nehmen:

Willy. Ein erstes tierethisches Problem, das *Free Willy* anspricht, ist also die Gefangennahme eines freien Wildtieres und dessen damit verbundene Herauslösung aus dem natürlichen Sozialverband. Die Tierpflegerin Rae erklärt Jesse, wie Orcas sozialisiert sind:

„Draußen im Ozean leben Killerwale in Familien, in kleinen Herden. Ein paar von ihnen verbringen ihr ganzes Leben mit ihren Mamas und verlassen sie nie. Ihr soziales Umfeld ist ihnen sehr wichtig. Über 50 Orcas hat man schon in einer Gruppe gesehen. Einige von ihnen bleiben für immer zusammen. Für ihr ganzes Leben.“

Diese Aussage macht deutlich, dass Orcas fühlende Lebewesen sind, die den sozialen Zusammenhalt in der Gruppe für ihr Tierwohl benötigen. Menschen fügen hochentwickelten Wildtieren also großes Leid zu, wenn sie sie aus ihren Sozialverbänden herauslösen und als Ware zu Unterhaltungszwecken verkaufen. Der Film kritisiert diese Praxis und die Profitgier der Besitzer des Freizeitparks, die in Willy lediglich eine Geldinvestition sehen, ihn aber nicht als fühlendes Lebewesen mit eigenen Interessen wahrnehmen. Ein Kind hat diese Interessen aber verstanden. Der Film ist ein „Tierfreundschaftsfilm“ und bringt das Animalische mit dem Menschlichen harmonisch zusammen, was in vielen Szenen bildlich dargestellt wird, etwa wenn Jesse auf Willys Rücken durch das Wasser reitet oder er Willys Zunge bei weit geöffnetem Mund streichelt. Kind und Tier sind gleichrangig und zollen sich gegenseitige Anerkennung. Der Film kritisiert die Ausstellung von Tieren in Freizeitparks und Zoos und plädiert für die Befreiung gefangener Tiere und ihre Auswilderung (vgl. Heller, 2016, S. 195). Geradezu dramatisch ist hingegen die reale Geschichte des Orca-Darstellers Willy, des Wals Keiko. Einer großen Fangemeinde („Free Willy Keiko Foundation“) gelang es, Keiko aus einem Freizeitpark herauszukaufen und das Tier auszusetzen. Leider konnte es sich aber in keiner Orcagruppe integrieren, weil es zu sehr an Menschen gewöhnt war. Keiko starb 2003 in einer norwegischen Bucht. Das Projekt war gescheitert; die zu starke Mensch-Tier-Interaktion verhinderte eine gelingende Auswilderung (vgl. Simon et al., 2009).

4.4 Zirkustiere – *Dumbo* (Originaltitel: *Dumbo*, USA 2019, Regie: Tim Burton)

Der Zirkus präsentiert Tiere als Unterhaltungsobjekte, meist in Zusammenhang mit bestimmten Formen der Dressur (von frz. *dresser* = abrichten). Dabei kommen Vorgehensweisen der Disziplinierung zur Anwendung, die ein erwünschtes Verhalten hervorbringen sollen. Die artgerechte Haltung ist bei Zirkustieren, vor allem bei Wildtieren, kaum zu gewährleisten, weil der Zirkus aus wirtschaftlichen Interessen auf Wanderschaft geht. Auf der einen Seite kann neben der Tierhaltung ganz grundsätzlich die tierethische Frage nach der Nutzung von Tieren zu Unterhaltungszwecken angesprochen werden, da die Tiere als Objekte der Zurschaustellung vorgeführt werden. Auf der anderen Seite kann der Zirkusbetrieb die Tiere für ein Publikum erlebbar machen und vielleicht geradezu zu einer tierethischen Sensibilität im Sinne des Tierschutzes beitragen (vgl. Heeger, 2018, S. 295–298).

Eine ähnliche Befreiungsgeschichte wie *Free Willy – Ruf der Freiheit* erzählt der Film *Dumbo*. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs kehrt der Kriegsveteran und Kunstreiter Holt Farrier zu seinen zwei Kindern und zum Medici-Zirkus zurück. Seine Frau ist in der Zwischenzeit an der Spanischen Grippe gestorben, und die Pferde sind verkauft worden. Farrier soll sich um die Elefanten des Zirkus kümmern. Die trächtige Elefantenkuh Mrs. Jumbo bringt ein Elefantenkalb zur Welt. Mutter und Kind werden bald aber voneinander getrennt. Das Elefantenkalb hat überdimensionale Ohren und erhält den Namen Dumbo. Die Kinder von Farrier finden heraus, dass Dumbo fliegen kann, wodurch das Tier zur Sensation wird. Darauf aufmerksam geworden, bietet der profitorientierte V.A. Vandevere, Besitzer des Dreamland-Vergnügungsparks, Max Medici eine Teilhaberschaft an und kauft Dumbo, mit dem er viel Geld verdienen möchte. Am Ende des Films entführen Farrier, seine Kinder und die Medici-Zirkus-Truppe Dumbo und Mrs. Jumbo und schicken die Tiere in die Freiheit nach Indien, wo sie sich einer Elefantengruppe anschließen.

Auch wenn Elemente des Märchen- oder Fantasyfilms (Elefanten können nicht fliegen) dominieren, thematisiert der Film von Tim

Burton aus einer kritischen Perspektive ein zentrales tierethisches Problem im Hinblick auf Zirkustiere, die im Rahmen einer artistischen Darstellung gezeigt werden. Denn die Zurschaustellung von Tieren im Zirkus ist eine weitere besondere Form der Mensch-Tier-Interaktion.

„Zirkustiere werden gehalten, um im Rahmen zirkensischer Darbietungen ‚vorgeführt‘ zu werden. Sie zu Unterhaltungszwecken vorzuführen, kann insbesondere dann zu einem ethischen Problem werden, wenn man es für eine moralische Pflicht hält, Tiere um ihrer selbst willen zu beachten und zu berücksichtigen.“ (Heeger, 2018, S. 297)

Tiervorführungen können mit Belastungen für die Tiere verbunden sein, da sie zumeist gewollt einer Stresssituation ausgesetzt werden. Dumbo kann zwar fliegen, was ihm Freude bereitet, doch er wird in eine heikle Situation gebracht, bei der er auf einem in die Höhe gefahrenen Podest ein Feuer an einer extra angefertigten Vorrichtung löschen soll. Auch wenn diese Szene zur Dramaturgie und zum Spannungsaufbau im Film gehört, wird deutlich, dass Zirkustiere allein einen Unterhaltungszweck haben, sie Objekte der menschlichen Machtausübung sind und somit instrumentalisiert werden. Zirkustiere sind letztlich eine Ware, für die bezahlt wird (Max Medici hat Mrs. Jumbo gekauft, Vandevere hat Dumbo gekauft). Sie werden nicht um ihrer selbst willen berücksichtigt, was innerhalb der tierethischen Diskussion aber als moralisches Gebot formuliert wird (vgl. Heeger, 2011, S. 499). Am Ende des Films ist Max Medici wieder unabhängig. Er hat nach der Befreiungsaktion der Elefanten dazugelernt und sich zu einem verantwortungsvollen Zirkusdirektor entwickelt, der einem neuen Zirkustyp vorsteht, bei dem – wie er selbst sagt – „keine lebenden Tiere in Gefangenschaft leben sollen“. Und so springt ein als Elefant maskierter Mensch in die Arena.

5 Ergebnis

Tierethik beschäftigt sich mit dem richtigen Umgang des Menschen mit der Tierwelt. Dass der Mensch gegenüber den Tieren moralische Pflichten hat und Tiere damit ethisch von Bedeutung sind, hat sich

vor allem in den letzten Jahrzehnten durch eine intensive theoretische Beschäftigung mit der Mensch-Tier-Interaktion ergeben. Tierethische Diskurse werden aber nicht nur verstärkt innerhalb der Philosophie geführt, sondern auch im Film, der als ethische Erzählung die Mensch-Tier-Beziehung zum Gegenstand hat. Alle Tierfilme sind Menschenfilme, produziert von Menschen für Menschen, um diese besondere Interaktionsform zu reflektieren, zu problematisieren und zu moralisieren. Die analysierten Filmbeispiele haben gezeigt, dass sie jene grundlegenden Fragen aufgreifen, wie sie in der tierethischen Diskussion der letzten Jahre geführt werden (vgl. Ach & Borchers, 2018). Filme sind Spiegelbilder gesellschaftlicher Verhältnisse und führen in diesem Sinne einen moralischen Diskurs mit ästhetischen Mitteln, die Augen, Ohren und Verstand ansprechen. Sie haben in diesem Sinne aber nicht nur eine Spiegel- und Thematisierungsfunktion, sondern auch eine Sensibilisierungsfunktion. Durch die Darstellung von Tieren im Film können Rezipierende auf grundlegende tierethische Probleme aufmerksam gemacht werden, wodurch die Filme ein Plädoyer für Fürsorgeverantwortung, Artenschutz und Tierwohl abgeben. Mit dem Topos der „Option für die Armen“ hat die christliche Sozialethik eine leitende normative Perspektive entwickelt, die auch auf die Tierwelt anzuwenden ist. Mit dieser Option für die Armen und die Opfer kommt die besondere Zuwendung für diejenigen zum Ausdruck, die auf eine besondere Hilfe und Unterstützung angewiesen sind: die Leidtragenden, Hilfsbedürftigen, Unterdrückten und Ausgeschlossenen, die allesamt ungerechten gesellschaftlichen Verhältnissen ausgesetzt sind (vgl. Heimbach-Steins, 1993). Die „Armen“ können aber nicht nur Menschen, sondern auch Tiere sein, die als empfindungs-, schmerz- und leidensfähige Kreaturen ebenso auf menschliche Unterstützung und Fürsorge angewiesen sind. In diesem Sinne sollte der Mensch das Tier als Gegenüber wahrnehmen und es „damit in seinem Sein und eben nicht nur in seinem Nutzen“ (Blanc, 2021, S. 234) respektieren. Eine ethische Option für die Tiere möchte Anwaltschaft für die Tierwelt übernehmen. Die Funktion dieser Anwaltschaft können nach dem Ansatz einer Filmethik auch Spielfilme übernehmen.

Literatur und Internetquellen

- Ach, J.S. (2018a). Interessen. In J.S. Ach & D. Borchers (Hrsg.), *Handbuch Tierethik. Grundlagen – Kontexte – Perspektiven* (S. 41–44). J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05402-9_7
- Ach, J.S. (2018b). Nutztierhaltung. In J.S. Ach & D. Borchers (Hrsg.), *Handbuch Tierethik. Grundlagen – Kontexte – Perspektiven* (S. 259–263). J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05402-9_43
- Ach, J.S. & Borchers, D. (Hrsg.). (2018). *Handbuch Tierethik. Grundlagen – Kontexte – Perspektiven*. J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05402-9>
- Birnbacher, D. (2017). Sind Tiere Personen? *TIERethik*, 14 (1), 40–59.
- Blanc, J. (2021). Arme Tiere: die Option für die Armen als möglicher Anschlusspunkt einer christlichen Tierethik. In M.M. Lintner (Hrsg.), *Mensch – Tier – Gott. Interdisziplinäre Annäherungen an eine christliche Tierethik* (S. 219–239). Nomos. <https://doi.org/10.5771/9783748907084-219>
- Bohrmann, T. (2007). Die Reise des Helden im Hollywoodkino. Ein Erzählmuster populärer Mediengeschichten. *Münchener Theologische Zeitschrift*, 58 (4), 291–304.
- Bohrmann, T. (2018). Verantwortung als Schlüsselbegriff der Angewandten Ethik. In T. Bohrmann, M. Reichelt & W. Veith (Hrsg.), *Angewandte Ethik und Film* (S. 25–34). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-20391-7_3
- Bohrmann, T. (2019). Filmethik. Grundüberlegungen zu einer medienethischen Subdisziplin. *Communicatio Socialis*, 52 (4), 419–430. <https://doi.org/10.5771/0010-3497-2019-4-419>
- Bohrmann, T., Reichelt, M. & Veith, W. (Hrsg.). (2018). *Angewandte Ethik und Film*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-20391-7>
- Vaage, M.B. (2008). Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm. In T. Schick & T. Ebbrecht (Hrsg.), *Empathie – Figur – Emotionen: Spielformen der Filmwahrnehmung* (S. 29–48), Vistas.
- Campbell, J. (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library.
- Cardoni, S. (2011). *James Cromwell: You Don't Own Another Creature*. <https://web.archive.org/web/20120225023419/http://www.takepart.com/article/2011/12/27/james-cromwell-you-dont-own-another-creature>
- Eder, J. (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Schüren.
- Faulstich, W. (2002). *Grundkurs Filmanalyse*. Wilhelm Fink.

- Fisher, W.R. (1984). Narration as a Human Communication Paradigm. The Case of Public Moral Arguments. *Communication Monographs*, 51, 1–22. <https://doi.org/10.1080/03637758409390180>
- Heeger, R. (2011). Tiere als Lebensgefährten und Unterhaltungsobjekte. In R. Stoecker, C. Neuhäuser & M.-L. Raters (Hrsg.), *Handbuch Angewandte Ethik* (S. 497–501). J.B. Metzler.
- Heeger, R. (2018). Zirkus. In J.S. Ach & D. Borchers (Hrsg.), *Handbuch Tierethik. Grundlagen – Kontexte – Perspektiven* (S. 295–298). J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05402-9_50
- Heimbach-Steins, M. (1993). Gottes „Option für die Armen“. Vorgabe einer evangeliumsgemäßen Ethik. *Theologie der Gegenwart*, 36 (1), 3–12.
- Heller, F. (2016). Free Willy – Ruf der Freiheit. In I. Lehmann & H.J. Wulff (Hrsg.), *Filmgenres: Tierfilm* (S. 190–194). Reclam.
- Korff, W. (1975). *Theologische Ethik. Eine Einführung*. Herder.
- Koschorke, A. (2017). *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie* (4. Aufl.). S. Fischer.
- Kunzmann, P. (2018). Heimtiere. In J.S. Ach & D. Borchers (Hrsg.), *Handbuch Tierethik. Grundlagen – Kontexte – Perspektiven* (S. 242–246). J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05402-9_40
- Lehmann, I. & Wulff, H.J. (2016). Einleitung: Die Anderen der belebten Welt – Notizen zum Tierfilm. In I. Lehmann & H.J. Wulff (Hrsg.), *Filmgenres: Tierfilm* (S. 7–22). Reclam.
- Martin, A.K. (2018). Wildtiere. In J.S. Ach & D. Borchers (Hrsg.), *Handbuch Tierethik. Grundlagen – Kontexte – Perspektiven* (S. 283–287). J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05402-9_48
- Mikos, L. (2003). *Film- und Fernsehanalyse*. UVK.
- Remele, K. (2016). *Die Würde des Tieres ist unantastbar. Eine neue christliche Tierethik*. Butzon & Bercker.
- Schmidt, K. (2011). Tiere als Nahrungsmittel und Konsumgut. In R. Stoecker, C. Neuhäuser & M.-L. Raters (Hrsg.), *Handbuch Angewandte Ethik* (S. 489–493). J.B. Metzler.
- Schmitz, F. (Hrsg.). (2014). *Tierethik. Grundlagentexte*. Suhrkamp.
- Siefer, W. (2015). *Der Erzählinstinkt. Warum das Gehirn in Geschichten denkt*. Hanser. <https://doi.org/10.3139/9783446444744>
- Simon, M., Hanson, M.B., Murrey, L., Tougaard, J., & Ugarte, F. (2009). From Captivity to the Wild and Back: An Attempt to Release Keiko the Killer Whale. *Marine Mammal Science*, 25 (3), 693–705. <https://doi.org/10.1111/j.1748-7692.2009.00287.x>

| Thomas Bohrmann

- Vogler, C. (2007). *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers* (3. Aufl.). Michael Wiese Productions.
- Wolf, U. (Hrsg.). (2008). *Texte zur Tierethik*. Reclam.
- Wolf, U. (2012). *Ethik der Mensch-Tier-Beziehung*. Klostermann. <https://doi.org/10.5771/9783465141617>
- Wulff, H.J. (2002). Tierfilm. In T. Koebner (Hrsg.), *Reclams Sachlexikon des Film* (S. 615–616). Reclam.

Zur Person

Thomas Bohrmann ist Professor für Katholische Theologie mit dem Schwerpunkt Angewandte Ethik an der Fakultät für Staats- und Sozialwissenschaften der Universität der Bundeswehr München. Seine Forschungsschwerpunkte sind u.a. Fragen der Christlichen Sozialethik, Medien- und Filmethik, Populärkultur, Friedensethik.

Korrespondenzadresse

Prof. Dr. Thomas Bohrmann
Institut für Theologie und Ethik
Universität der Bundeswehr München
Werner-Heisenberg-Weg 39
85577 Neubiberg
E-Mail: thomas.bohrmann@unibw.de

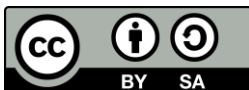
Beitragsinformationen

Zitationshinweis:

Bohrmann, T. (2023). Tiere und Menschen. Filmethische Überlegungen zu einer besonderen Interaktionsform. *TIERethik*, 15 (1), 109–130. <https://www.tierethik.net/>
<https://doi.org/10.58848/tierethik.2023.1.109>

Online verfügbar: 09.05.2023

ISSN: 2698–9905 (Print); 2698–9921 (Online)



Dieser Artikel ist freigegeben unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 (Weitergabe unter gleichen Bedingungen). Diese Lizenz gilt nur für das Originalmaterial. Alle gekennzeichneten Fremdinhalte (z.B. Abbildungen, Fotos, Tabellen, Zitate etc.) sind von der CC-Lizenz ausgenommen. Für deren Wiederverwendung ist es ggf. erforderlich, weitere Nutzungsgenehmigungen beim jeweiligen Rechteinhaber einzuholen. <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/de/legalcode>