

Claudia Lillge

Können Tiere Helden sein? Anthropozentrischer und zoozentrischer Anthropomorphismus in Gabriela Cowperthwaites *Blackfish*

Im Ozean herrscht der Wal allein, ein König hoch und hehr. Ein Riese an Macht, und Macht gibt Recht in seinem Reich, dem Meer. (*Walfanglied*)

In den „Beiträge[n] eines Hilfsunterbibliothekars“, die Herman Melville seiner bekannten Wal-Odyssee *Moby Dick* (1851) voranstellt und die mit einem „flüchtigen Blick aus der Vogelschau“ das zusammentragen, „was von vielen Völkern und Geschlechtern [...] über den Leviathan gesagt, gedacht, geträumt und gesungen worden ist“, findet sich die Strophe eines Walfangliedes, das ‚den‘ Wal mit verehrendem Gestus als unangefochtenen Herrscher des Meeres preist (Melville 9 u. 24). Mythos und Biologie verschränken sich in dieser Preisung mit größtmöglicher Evidenz, denn Wale (als *reale* Tiere) sind für den ihnen zugeschriebenen *symbolischen* Platz, nämlich ‚Könige der Meere‘ zu sein, vor allem deshalb prädestiniert, weil sie nicht nur an der Spitze der Nahrungspyramide stehende Prädatoren, sondern zudem auch regelrechte ‚Rekordtiere‘ sind. Blauwale (*Balaenoptera musculus*) etwa sind die größten, schwersten und längsten Tiere der Welt. Sie seien, wie François Garde in seinem Essay *Das Lachen der Wale* schreibt, „buchstäblich maßlos“ und „überst[iegen] unser Verständnis“. Die Faszination der Menschen, so führt Garde weiter aus, würden Wale aber nicht nur mit ihrer „Masse“ und mit ihrer „Kraft“ binden, sondern dezidiert auch mit ihrer „Anmut“ (Garde 26). Bei demjenigen, der sie beobachtet, lösten sie daher meist „eine spontane Empathie“ aus, „das Bild von etwas Undeutlichem, aber Sanftem, Friedlichem, Umhüllendem“, denn der Wal sei

kein Riese der Meere, empfindungslos gegenüber dem Leben der Menschen, sondern das Gegenteil von einer Bedrohung, ein Wohlbehagen, ein Kokon, eine gewaltige beruhigende Anwesenheit. (ebd. 15-16)

In den Literaturen der Welt – z.B. bei Shakespeare, Rabelais, Edmund Burke bis hin zu Juri

Rytchëu und Sólveig Pálsdóttir – finden sich Wale immer wieder mit der auch bei Garde auszumachenden, zwischen Faszination und Ehrfurcht changierenden Diktion dargestellt. Gedichte, Dramen, Romane, Reiseberichte und Naturkunden inszenieren die Meeressäuger dabei zumeist als ‚Gefäß‘ variierender menschlicher Projektionen, gleichzeitig profilieren sie das Erhabene, Prächtige und Schöne der Tiere und verleihen auf dieser Weise u.a. dem Wunsch Kontur, sich die Meeressgiganten in eine der Bewältigung des ‚Unbekannten‘ und ‚Unermesslichen‘ zuträgliche ‚Nahperspektive‘ zu rücken. Eine solche Nahperspektive, die eine künstlerische, wissenschaftliche oder auch schaulustige Beobachtung von Meerestieren in besonderer Weise möglich macht, bieten vor allem Aquarien, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen, zu den „Attraktionen der Metropolen“ zu zählen, dabei aber zunächst nur für kleinere Fische und Mollusken ausgelegt waren (Harter 7). Seit Mitte des 20. Jahrhunderts kennen wir eine Spielart des Aquariums, die sogenannten Delfinarien, auch für Wale. Sie finden sich im Kontext von Tiershows und Eventindustrie, sie ökonomisieren das Erhabene, Prächtige und Schöne und kommerzialisieren den Glauben an eine quasi paradiesische Harmonie zwischen Menschen und ‚wildem‘ Tieren. Die bekanntesten dieser Tiergefängnisse sind die marinen Themenparks von SeaWorld in den USA, mit Dependancen in San Diego, San Antonio und Orlando.¹ Einer der dort gehaltenen Tiergefangenen, ein Orca (*Orcinus orca*) und Superstar der „Dine with Shamu“-Shows,² steht im Zentrum der nachfolgenden Untersuchung. An seinem Beispiel soll gezeigt werden, wie aus einem *realen* ein *diegetisches* und anschließend ein *politisches* Tier wurde.

Können Tiere Helden sein?

Am 6. Januar 2017 verstarb einer der größten in Gefangenschaft gehaltenen Schwertwalbullen.

Tilikum, so der Name des zu den Hauptattraktionen von SeaWorld Orlando zählenden ‚Killerwals‘,³ erlag im Alter von 36 Jahren einer Lungeninfektion. Obwohl Tilikum während seiner Zeit als Tiermanegenstar drei Menschen tötete, war der Orca bis kurz vor seinem Tod in den Tiershows von SeaWorld zu sehen.⁴ 2013 erschien mit *Blackfish* eine hoch gelobte Filmdokumentation von Gabriela Cowperthwaite, die nicht nur versuchte, die genauen Umstände der Todesfälle in SeaWorld zu erkunden, sondern die zugleich eine Tierbiografie Tilikums entwarf, die weltweit eine Diskussion über tierethische Fragen, genauer: über den Einsatz von Tieren in der internationalen Entertainment-Industrie auslöste.⁵ Cowperthwaite verfolgt mit ihrem Film ein Anliegen, das im Kern an Positionen der Critical Animal Studies anschließt. Pointiert gesagt, führt sie vor, wie sich Orcas, d.h. Tiere, von denen bis heute nicht bekannt ist, dass sie in freier Wildbahn jemals einen Menschen angegriffen hätten, in Gefangenschaft und als Folge bestimmter Haltungsbedingungen allererst zu ‚aggressiven Menschenkillern‘ entwickeln. Ihre Position, die auf eine grundlegende Reflexion von Mensch-Tier-Verhältnissen zielt, transportiert Cowperthwaite mittels einer hybriden Kombination an filmischen Darstellungsformen, welche die Viktimisierung Tilikums in ein Narrativ überleiten, im Zuge dessen sukzessive ein tragischer Tierheros entsteht.

Inwiefern aber kann in Bezug auf Tiere überhaupt von Helden und einem Prozess der Heldenschöpfung gesprochen werden? Schließlich sind nahezu alle gängigen Heldendefinitionen und -typologien europäischer und neo-europäischer Kulturen, seien sie soziologischer oder ästhetischer Provenienz, zunächst einmal auf Menschen bezogen.⁶ Schreiben wir gängigen Anwärtern für Tierheroismus, wie Kriegspferden oder Lawenhunden, einen Heldenstatus zu, dann geschieht dies, indem wir Vorstellungen menschlichen Heldentums – insbesondere die außergewöhnliche und mutige Heldentat – auf Tiere übertragen. Eine vergleichbare Vielfalt an Heroismen, wie sie Menschen zugestanden wird, findet auf Tiere indes meist keine Anwendung, denn wir verehren Bienen in der Regel nicht als ‚Helden der Arbeit‘, Geparden nicht ‚als Helden des Sports‘ und auch Haustiere, die eine Vielzahl von Funktionen im Leben ihrer Besitzer erfüllen können, nicht als ‚Helden des Alltags‘. Damit sei freilich nicht gesagt, dass Tiere in diesen oder ähnlichen Formen nicht als Helden verehrt werden könnten. Schließlich erfolgen Prozesse der Heldenschöpfung nach kulturspezifisch und intersubjektiv variablen Vorgaben. Eine komparatistische Perspektive, die verstärkt Positionen jenseits des eurozentrischen

Kulturverständnisses aufsucht, wäre dazu nach Beispielen zu befragen.⁷ Orcas etwa sind in den indigenen Kulturen Nordamerikas bekannte ‚Totemtiere‘. ‚Totemtiere‘ teilen mit ‚Heldentieren‘, dass sie wegen bestimmter (tatsächlicher und/oder zugeschriebener) Eigenschaften (zum Beispiel Kraft, Ausdauer und Weisheit) verehrt werden. Im Gegensatz zum Tierhelden werden beim Totemtier allerdings keine menschlichen Heldenvorstellungen auf Tiere übertragen, sondern Menschen abstrahieren aus den (wiederum tatsächlichen oder zugeschriebenen) Eigenschaften der Tiere, was Menschen als ‚vorbildlich‘ gelten und eine individuelle oder eine Gruppenidentität stiften soll.⁸

Besieht man das Feld des ästhetischen Heroismus, fallen auch hier immer wieder wechselseitige Durchformungen von Menschen und Tieren auf. Zu denken wäre etwa an Konzeptionen fiktiver menschlicher Helden, an denen Tiere partizipieren. So gibt beispielsweise die *Enzyklopädie des Märchens* an, dass der „Held im Mythos oft als göttliches Wesen, Schamane oder Tier“ erscheint, zudem werde er oft „von Tieren gesäugt und aufgezogen, ist tiersprachkundig oder kann sich in ein Tier verwandeln“ (Horn 727, 728). Demgegenüber stehen fiktive Tierhelden (wie Bambi, Cap und Capper, Officer Judy Hopps), die anthropomorph gestaltet sind, sprich: die wie Menschen denken, fühlen und leiden, Heldenreisen unternehmen (Nemo) oder Heldentragödien nach weltliterarischen Vorbildern erleben (Simba als König der Löwen und transformierter Hamlet).

Über Tierhelden in kulturellen Artefakten nachzudenken, kann daher im Wesentlichen auf zwei unterschiedliche Weisen erfolgen. *Erstens*: Es kann überprüft werden, inwiefern menschliche Heldenvorstellungen und -typologien auf *diegetische* Tiere anwendbar sind. *Zweitens*: Es kann nachvollzogen werden, inwiefern menschliche Heldenvorstellungen respektive ihre *diegetischen* Modulierungen von *realen* Tieren gestützt werden, d.h., ob und in welcher Weise Tiere an einer Heroisierung ‚mitarbeiten‘. Letzteres erscheint vor allem dann angezeigt, wenn Tiere, wie im Medium des Films, des TV-Films oder der TV-Serie – u.a. (Free) Willy, Lassie, Flipper – nicht allein re-präsentiert werden, sondern substantiell auch mit und durch ihre *Präsenz* wirken.

Tilikums Heldenreise

„Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“ Diese Frage, die der Primatenforscher Frans de Waal in seiner Studie *Der Affe und der Sushimeister*

an den Anfang seiner Betrachtungen über Spielarten des Anthropomorphismus stellt, benennt in etwa das gleiche Erkenntnisinteresse, das auch Cowperthwaites Film verfolgt (de Waal 75). „Wie ist es, ein Orca zu sein?“ Oder noch genauer formuliert: „Wie ist es, ein in SeaWorld lebender Orca zu sein?“ Ob die Frage Fledermaus oder Orca in das Zentrum der Wissensgewinnung stellt, ist zunächst von sekundärer Bedeutung. Vielmehr steht im Vordergrund, wie und in welcher Weise der jeweils Fragende Tiere, die er zu ‚Objekten des Wissens‘ macht, in den Blick bekommt. Wie begegnet Cowperthwaite dem *realen* Orca Tilikum, wie erzählt sie von ihm, und wie operiert ihr Film im Rahmen des tierethischen Anliegens eines *speaking for animals*, sprich: einer in diesem Fall auf Orcas bezogenen Fürsprache?

Eine Bildunterschrift markiert als Datumsangabe den 24. Februar 2010. Eine Unterwasserkamera erkundet ein Wasserbecken. Das tiefe Blau des Wassers, das immer wieder durch schwarze Blenden durchbrochen wird, erzeugt eine unwirkliche Atmosphäre. Am oberen Bildrand sind die sich im Wasser bewegenden Beine eines Schwimmers zu sehen. Außer dem Schwimmer befindet sich ein Orca im Wasser, der im Becken hin und her kreuzt. Zeitgleich hört der Zuschauer aus dem Off ein Telefongespräch mit an. Ein Notruf wird abgesetzt. Eine der Tiertrainerinnen von SeaWorld, so heißt es, sei von einem Orca gefressen worden. Kurz kehrt Stille ein, bevor sich die weibliche Stimme aus der Notrufzentrale über das Gehörte rückversichert: „A whale ate one of the trainers?“ (00:00:55). Immer noch ist die Kamera auf das Unterwassergeschehen im Pool gerichtet, in dem Schwimmer und Orca sich fast tänzerisch umkreisen und aufeinander zu bewegen. Zeitlupe-Einstellungen sowie aufsteigende Sauerstoffblasen, die das Bild verwirbeln, bekräftigen die unwirkliche Anmutung der Szene. Kurz darauf wird deutlich, dass es sich bei dieser jedoch nicht um Aufnahmen des eben vermeldeten Todesfalls handelt. Denn plötzlich folgt auf einen harten Schnitt eine Einstellung, mittels derer dem Unterwasserareal eine Arena von SeaWorld kontrastiert wird. Begleitet von einer musikalischen Fanfare und mittels eines schnellen Kameraschwenks wird der Filmrezipient zum Zuschauer einer der Höhepunkte der SeaWorld-Shows. In einem *waterwork act*, dem sogenannten *rocket hop*, trägt und balanciert der Orca den Tiertrainer auf seinen Vorderflossen, taucht mit ihm aus dem Wasser auf und springt mit ihm weit über die Wasseroberfläche hinaus, um dann mit einem gewaltigen Aufschlag zurück ins Wasser zu stürzen, während der Trainer sich bei Erreichen des höchsten Punktes der Flugkurve von

den Vorderflossen des Orcas abstößt und mit elegantem Kopfsprung neben ihm ins Becken eintaucht.

Diese Eingangsszene mit ihrer prononcierten Unterwasser-Überwasser-Dramaturgie erfüllt mehrere Funktionen im Rahmen der filmischen Exposition. Sie führt in die Welt von SeaWorld ein und verweist den Betrachter unmittelbar auf die perfide Doppelgesichtigkeit des Unternehmens. Zum einen gewährt sie Einblick in seine atemberaubenden Tiershows mit ihren Visionen des vermeintlich perfekten Zusammenspiels von Menschen und Tieren. Zum anderen destruiert sie dieses Bild zugleich auf erschütternde Weise, indem sie von einer Tiertrainerin berichtet, die soeben von einem Orca getötet wurde. Mit diesem Gegensatz ist eine für die weitere Filmhandlung entscheidende Thematik, nämlich die Dichotomie von ‚Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit‘, etabliert. Was, so formuliert es die Filmrhetorik quasi als implizite Frage, reguliert den Blick von jährlich mehreren Millionen SeaWorld-Besuchern, die sich von den Tiershows begeistern lassen, gleichzeitig aber nicht unter die Oberfläche ‚des schönen Scheins‘ blicken respektive sich möglicherweise nicht einmal fragen, unter welchen Bedingungen Orcas, aber auch Delphine und Seelöwen für SeaWorld gefangen oder gezüchtet, wie sie gehalten und wie sie dressiert werden und welche Folgen diese Zurichtungen sowohl für Tiere als auch für Menschen haben. Cowperthwaites Film leistet diesbezüglich ebenso Aufklärungs- wie Agitationsarbeit. Letzteres gelingt der Regisseurin vor allem deshalb, weil ihr Film keineswegs ‚nur‘ dokumentiert, sondern eine Geschichte erzählt: Diese Geschichte ist die Geschichte von Tilikum.

Heldenbiografien werden in Literatur und Film häufig entlang einer Raum-Zeit-Achse in Form eines *hero pattern* oder auch einer sogenannten ‚Heldenreise‘ erzählt. Verschiedene Philologen von Johann Georg von Hahn (*Sagwissenschaftliche Studien* 1876) über Otto Rank (*Der Mythos von der Geburt des Helden* 1909), Joseph Campbell (*The Hero with a Thousand Faces* 1949) bis hin zu Jan de Vries (*Heldenlied und Heldensage* 1961) und, mit Blick auf jüngere filmwissenschaftliche Forschung, Michæla Krützen (*Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt* 2004) haben diese Reise als eine Abfolge verschiedener Stationen und Sequenzen beschrieben, die sich mit leichten Variationen durchaus gattungs- und medienübergreifend wiederholt. In einem ersten Entwurf untergliedert Hahn das Lebensschema eines Helden beispielsweise in 16 Phasen, die kristalline Merkmale der Heldenbiografie markieren. Zu den wesentlichen Kennzeichen, die auch in späteren Forschungsbeiträgen immer wieder als

Charakteristika eines Heldenlebens hervorgehoben werden, zählen vor allem die „hohe Abstammung“ des Helden, sein „Dienst in der Fremde“, seine „siegreiche Rückkehr“ sowie sein „außerordentlicher Tod“ (Hahn 340-341).

Tatsächlich gibt es in Literatur und Film Tierprotagonisten (z.B. *Black Beauty*), die ein solches, an menschlichen Heldenfiguren entwickeltes Stationenschema ebenfalls durchlaufen und u.a. auf diese Weise zu Helden geformt werden. Auch Cowperthwaites Film erzählt die biografischen Stationen Tilikums, bei dem es sich allerdings um einen *realen* Orca handelt, so, dass sie mit den Mustern und Stationen einer Heldenreise korrelierbar sind: Wie bereits erwähnt, erlag Tilikum Anfang des Jahres 2017 einer Infektion. Bei Walen, die in ihrem natürlichen Habitat leben, lässt sich bei dieser Todesursache durchaus von einem „außergewöhnliche[n] Tod“ sprechen. Bei Walen, die in Gefangenschaft gehalten werden, sind Infektionserkrankungen indes eine der häufigsten Todesursachen (Hargrove 86-87). Um dieser Diskrepanz filmisch Kontur zu verleihen, reiht Cowperthwaite in ihrem Film mehrere Szenen in Form von Kontrast- oder auch Kollisionsmontagen aneinander, die exakt die Frage der Lebensdauer von Walen verhandeln. Während Handkameras verschiedene SeaWorld-Mitarbeiterinnen dabei aufnehmen, wie sie den Tiershowbesuchern versichern, dass Orcas in SeaWorld gegenüber freilebenden Orcas eine längere Lebenserwartung, nämlich von ca. 25 bis 35 Jahren, hätten, demontieren andere Szenen diese Aussage insofern, als sie aus Interview-Sequenzen bestehen, in denen ein Meeresbiologe berichtet, dass Orcas eine ähnliche Lebenserwartung hätten wie Menschen (00:38:54-00:39:36). Außer der Tatsache, dass der Film an dieser Stelle einen durch die Montage generierten Widerspruch, und zwar zwischen den ‚Handlungswelten‘ SeaWorld und Wissenschaft, in Szene setzt, mittels dessen der Filmrezipient dazu gebracht werden soll, quasi ‚selbst‘ zu erkennen, wie Besucher von SeaWorld im Sinne des Unternehmenskonzeptes manipuliert werden, arbeitet der Film mit dieser Szenenfolge nicht zuletzt auch dem Narrativ der Heldenreise zu. Denn als „außergewöhnlich“ gilt im Zusammenhang mit Heldenbiografien nicht nur ein durch „Unverwundbarkeit“ gewonnenes „unnatürlich langes Leben“, d.h. ein ‚später‘, sondern – zu denken wäre beispielsweise an Siegfried oder Hamlet – auch ein durch tragische Umstände bedingter zu „früher Tod“ (Horn 728).

Eine andere narrative Konvention der Heldenreise, und zwar die „siegreiche Rückkehr“ an seinen Herkunftsort, ist auf Tilikums Biografie nicht übertragbar, dafür aber leistete der Orca als Tiermanegenstar einen fast lebenslangen

„Dienst in der Fremde“. Zudem erfährt der Rezipient, dass Tilikum als zweijähriger Jungbulle nahe der Küstenregion Islands gefangen wurde. Dieser Umstand verbürgt zwar im eigentlichen Sinne keine „hohe Abstammung“, unterstreicht aber Tilikums Status als ‚Wildfang‘, der ihn zumal von in Gefangenschaft geborenen Walen unterscheidet. An dieser Stelle soll die Frage zunächst einmal unberührt bleiben, inwiefern dieser Unterschied tatsächlich ein Unterschied ist, der auch von Tieren als solcher empfunden wird, was in diesem Zusammenhang gleich eine weitere Frage aufwerfen würde, nämlich ob Wale, die vormals in den Weltmeeren lebten, in Gefangenschaft mehr leiden als Wale, die bereits in Gefangenschaft geboren wurden und ihr natürliches Habitat niemals kennengelernt haben. Für das Filmnarrativ aber, das aus einem *realen* Tier ein *erzähltes* Tier macht, ist die Tatsache, dass Tilikum vormals ein freilebender Orca war, insofern von Bedeutung, als sie eine regelrechte Treibkraft für verschiedene Anthropomorphismen bildet, die im Sinne der agitatorischen Stoßkraft von Cowperthwaites Film stehen. Um dies näher auszuführen, komme ich auf die eingangs bereits zitierte Frage von Frans de Waal zurück: „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“, die innerhalb dieses Argumentationsgangs lauten müsste: „Wie ist es, ein in SeaWorld lebender Orca zu sein, der früher in Freiheit gelebt hat?“

Zum Erinnerungsrepertoire des Menschen gehört es, Menschen, Tiere, Dinge, Orte oder auch Tätigkeiten vermissen zu können. Jemanden oder etwas zu ‚vermissen‘ gibt der Erinnerungsleistung dabei eine emotional schmerzhaft Färbung, die sogar körperlich empfunden werden kann. Wenn Menschen eben diesen Umstand unreflektiert auf Tiere projizieren, dann sprechen de Waal und andere Verhaltensforscher von einem *anthropozentrischen* (naiven) Anthropomorphismus, weil diese Schlussfolgerung einer einfachen Übertragung von Menschen auf Tieren geschuldet ist (de Waal 78). Wenn Menschen jedoch den „Standpunkt“ von Tieren beziehen – etwa, indem sie fragen: „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“ –, dann ändert der menschliche Betrachter seine Perspektive in entscheidender Weise und wechselt in den Modus eines sogenannten *zoozentrischen* Anthropomorphismus (vgl. ebd.).⁹ Zu dieser Unterscheidung führt de Waal erläuternd aus:

Der *zoozentrische* Anthropomorphismus muß klar vom *anthropozentrischen* Anthropomorphismus unterschieden werden. Der erstere betrachtet die Dinge vom Standpunkt des Tieres, der letztere von unserem eigenen Standpunkt aus. Es ist ein wenig wie bei Menschen, wie wir sie

alle kennen, die für uns Geschenke aus-suchen, von denen sie glauben, daß *wir* Freude daran haben werden, während andere uns Dinge schenken, die *ihnen* gefallen. Die letzteren haben noch kein reifes Stadium der Empathie erreicht und werden es vielleicht auch nie. Um vom Anthropomorphismus einen sinnvollen Gebrauch zu machen, müssen wir ihn als Mittel und nicht als Zweck betrachten. Es sollte nicht unser Ziel sein, an einem Tier eine Eigenschaft zu finden, die exakt einem Aspekt unseres eigenen Innenlebens entspricht. Wir sollten uns vielmehr den Umstand zunutze machen, daß wir Tiere sind, die – von uns selbst überprüfbare – Ideen entwickeln. Dieser heuristische Gebrauch des Anthropomorphismus hat viel Ähnlichkeit mit der Rolle der Institution überall in der Wissenschaft. Sie regt uns an, Vorhersagen zu machen und uns zu fragen, wie man sie überprüfen kann, wie wir also beweisen können, daß unsere Vermutungen zutreffend sind. So wird Spekulation zur Herausforderung. (de Waal 77-78)

Wiewohl de Waal explizit zwischen anthropozentrischem und zoozentrischem Anthropomorphismus unterscheidet, weil Verhaltensforscher vornehmlich den zoozentrischen Anthropomorphismus als *tool*, d.h. als „heuristisches Werkzeug“ nutzen, um „überprüfbare Ideen“ über Tiere hervorzubringen (de Waal 78), ist diese einseitige Parteilichkeit für eine Regisseurin, die mit ihrem Film gegen Haltung und Kommerzialisierung von Tieren in SeaWorld aufbegehrt und für diese Position ein Massenpublikum gewinnen möchte, keineswegs bindend. Hier gehen Tierforschung und dokumentarischer Tierfilm, die durchaus beide Prämissen des Tierschutzes und Tierwohls verfolgen können, vergleichsweise unterschiedliche Wege bzw. hier markiert der Film seine ästhetische Differenz. Während Verhaltensforscher Erkenntnisse über Tiere jenseits einer „vermenschlichenden (anthropozentrischen) Form“ zu gewinnen beabsichtigen (ebd. 78), scheut sich Cowperthwaite keineswegs, ihr Publikum auch über diese ‚einfache‘ Form der Analogiebildung zwischen Menschen und Tieren zu einem „emotionale[n], mitfühlende[n] Verstehen eines anderen Lebewesens“ anzuregen respektive die „moralische Vorstellungskraft“ zu „reaktivieren“ (Donovan 114), die – im Sinne der Mitleids- und Mitgefühlsethik – Voraussetzung einer „leidenschaftlichen Sorge um das Wohlergehen der Tiere“ ist (ebd. 120). Insofern verschränken sich zoozentrische und anthropozentrische Argumentationsmuster in *Blackfish* auf vielfache Weise und stärken einander hinsichtlich des Ziels, ein Plädoyer gegen Orca-Shows filmisch zu formulieren.

In ihrer Dokumentation lässt Cowperthwaite u.a. Tierforscher (zwei Meeresbiologen und eine Neurowissenschaftlerin) zu Wort kommen, die auf ethologischer und neuroanatomischer Basis betonen, dass Orcas Tiere mit einem hoch entwickelten Gefühlsleben sind und Menschen darin ähneln, dass sie erfahrene Verluste als schmerzlich empfinden. Nachweisbar ist, dass Orcas beispielsweise darunter leiden, wenn sie oder ein anderes Tier aus ihrer Herde entfernt, sprich: gefangen oder getötet wird oder aber alters- oder krankheitsbedingt stirbt. Diese Aussage wiederum geht mit dem Narrativ der Heldenreise, das in ihrer Anwendung auf Tiere selbstredend eine Variante und Ausdrucksform des anthropozentrischen Anthropomorphismus darstellt, eine, und zwar speziell für Cowperthwaites Anliegen, ausgesprochen ‚passgenaue‘ Allianz ein. Letztere nämlich befördert und sorgt dafür, dass Tilikum in einem zugleich *tiergestützten* und *imaginären* Schwellenraum von dem adressierten Filmpublikum nicht nur als Held rezipiert werden kann, sondern zugleich in einen Assoziationsraum mit der Tradition mythischer Heldenfiguren eintritt, die wir, ob ihrer sozialen Doppelfunktion als Ideal- und Protestfigur (vgl. Horn 722), meist als an ihrer Welt leidende und tragisch endende Helden kennen.

Ein Tierheld von trauriger Gestalt

Speziell die Dichte an Analogiebildungen, die sich für die Schöpfung eines tragischen Tierhelden als höchst dienstbar erweisen, hat Cowperthwaites Dokumentation allerdings nicht nur positive Kritiken eingebracht. Vor allem die Diskussion und Aufarbeitung von zwei thematischen Diskursen, in deren Zentrum einerseits das ‚soziale‘ und andererseits das ‚aggressive‘ Verhalten von Orcas steht, haben bei manchem Betrachter den Eindruck erweckt, dass der Film nicht allein über Tiere spreche, sondern *über* und *mit* Tieren menschenbezogene Themen verhandle. Fraglos kann Letzteres als ein häufig zu beobachtender ‚Zugriff‘ auf Tiere beschrieben werden. „People“, so führt u.a. Donna Haraway aus,

like to look at animals, even to learn from them about human beings and human society. [...] We polish an animal mirror to look for ourselves. (Haraway, *Simians* 21)

Diese Perspektive nehmen auch Loretta Rowley und Kevin A. Johnson ein. Ihrer Ansicht nach würde die Dokumentation *Blackfish*, und zwar mittels der Art und Weise wie sie das Sozialverhalten von Orcas darstellt, z.B. einem

normativen Familienbild das Wort reden, dem eine ebenso wertkonservative wie biologistische Signatur eignet:¹⁰

Blackfish stresses the importance of matriarchal family structures, which may reflect humans' perceptions that mothers are favoured over fathers in court custody battles. While many argue that custody decisions do not result from biased gender preferences, others emphasize how social gender norms portray women to be inherently warm and nurturing – perspectives that are reified in *Blackfish*. (Rowley/Johnson 11-12)

Ein zweiter Aspekt, auf den sich die Kritik richtet, bezieht sich auf die argumentative Form, mit der Cowperthwaites Film die tödlichen Angriffe von Tilikum zu erklären bzw. zu plausibilisieren versucht. Auch hier beanstanden Rowley und Johnson, dass Cowperthwaite einen menschlichen Diskurs aufgreife und diesen mit allen seinen ungeklärten und strittigen Fragen ins Tierreich verschiebe:

Blackfish may reflect human discourses about criminality. As the documentary talks about the motives for Tilikum's aggressive acts and murder, we get a narrative trajectory suggesting that his aggression is a product of biology and/or social conditions. That is, *Blackfish* considers the age-old nature/nurture hypotheses to describe Tilikum's criminality. Did Tilikum commit the act of murder because of genetic predisposition, or because he was the product of an environment different from what he was previously accustomed to? Are people born evil, or are they encouraged to commit criminal acts? Anthropomorphic anthropocentrism suggests that *Blackfish* is as much a story about orca crimes as it is about the way we talk about human crimes. (ebd. 13)

Zweifellos kann Rowley und Johnson zugestimmt werden, dass sich Cowperthwaites Dokumentation zuweilen in ein argumentatives Fahrwasser hinein bewegt, dessen anthropozentrische Perspektive nicht durchgängig reflektiert erscheint. Die gleiche Kritik wiederum lässt sich jedoch auch an den Beitrag von Rowley und Johnson herantragen, dessen Rhetorik, wie in dem oben angeführten Zitat deutlich wird, partiell von einer durchaus bemerkenswerten anthropozentrischen Semantik (Tilikums „criminality“ und „act of murder“) durchzogen ist. Ferner fällt auf, dass in der Analyse von Rowley und Johnson das Medium Film sowie dessen medienspezifische Valeurs keinerlei Berücksichtigung finden. Speziell mit Blick auf die Frage, wie Tiere zu Helden werden, ist dieser Aspekt indes nicht zu

vernachlässigen, denn im Feld des ästhetischen Heroismus sind „Helden“ zuvorderst „medial konstruierte Figuren“ (Immer/van Marwyck 23).

Blackfish, der dem Genre des Dokumentarfilms zugeordnet werden kann, ist als eine Montage konzipiert, die sich aus höchst heterogenen Materialien zusammensetzt: In einer Vielzahl von Interviewsequenzen kommen ein vormaliger Walfänger, verschiedene Tiertrainer und Showbesucher mit ihren jeweiligen Erinnerungs- und Erfahrungsberichten sowie Zeugenaussagen zu Wort. Ferner stellen zwei Meeresbiologen und eine Neurowissenschaftlerin Expertenwissen über Anatomie, Physiologie, Fortpflanzung, Verhalten und Umweltbeziehungen von Orcas zur Verfügung. Für alle Interviews gilt, dass die Kamera ausschließlich den Befragten ins Bild rückt, mit dem nach der Interviewmethode der Oral History, wie sie u.a. bei Zeitzeugen in den Geschichtswissenschaften oder der Ethnologie angewandt wird, ein ‚Sprechenlassen‘ praktiziert wird. Diese Interviewsequenzen wiederum sind eingelassen in SeaWorld-Commercials, diverse Mitschnitte (aus Shows, Trainingseinheiten und Besucherführungen) sowie tierfilmartige Sequenzen von freilebenden Orcaherden, in Medienberichte über SeaWorld und Auszüge aus Gerichtsverhandlungen, Nachrichtensendungen und Prozessprotokollen sowie Fotos und (zum Teil animierte) On-Screen-Grafiken. Mit der Aneinanderreihung dieses zunächst einmal fragmentarisch vorliegenden Bildmaterials bringt Cowperthwaite unterschiedliche Formen der Montagetechnik – wie die oben bereits erwähnte Kontrast- oder Kollisionsmontage, aber auch die durch Sergej Eisenstein maßgeblich entwickelte Assoziationsmontage – in Anschlag, die in das Mosaik an Szenen, Informationen und Bildern nicht nur eine dramaturgische Ordnung und Momente der thematischen Verdichtung implementieren, sondern den Filmrezipienten von einem affektiven zu einem intellektuellen Erfassen, von einer empathischen hin zu einer politischen Perspektive führen.

Wiewohl Tilikum im Zentrum der Dokumentation steht, weil er die Trainerin Dawn Brancheau am 24. Februar 2010 tötete und somit den Anlass dafür gab, über die Haltung von Orcas in SeaWorld zu recherchieren und einen Film über diese zu machen, wird seine Tierbiografie stets von denen anderer Orcas, die für SeaWorld gefangen oder dort gezogen wurden, umstellt. Dies wiederum stärkt Tilikums Rolle in *Blackfish* als herausgehobenes Tier, das, wie es für Helden üblich ist, gewissermaßen zum exceptionellen „Vertreter“ einer „Gruppe“ avanciert (Horn 726). Im Zuge dessen zeigt sich, wie aus einem *realen* Tier zunächst ein *erzähltes* Tier – und zwar in diesem Fall ein tragischer Tierheld – werden

muss, um überhaupt die Funktion eines *politischen* Tieres erfüllen zu können.

Befragt man die Heroismusforschung, so herrscht weitgehend Konsens darüber, dass „Heldenbilder konkrete gesellschaftspolitische und soziale Funktionen“ zu „erfüllen“ haben, die u.a. der „ethischen Orientierung [dienen]“ (Immer/van Marwyck 11). Nikolas Immer und Mareen van Marwyck schreiben dazu:

Als dominante Orientierungsgröße trägt er [der Held] zur Identitätsbildung einer Gemeinschaft bei und verkörpert ihr prägendes Wertverständnis. Während sich der Held auf diese Weise auch als abschreckendes Gegenbild einsetzen lässt, um *ex negativo* auf die ethische Ausbildung einer Gruppe hinzuwirken, bleibt er gleichfalls für die Umsetzung ideologischer und demagogischer Wirkungsziele instrumentalisierbar. (ebd. 22)

Ergänzend dazu lässt sich die Position Josef Fröchtl anführen, der konstatiert:

Ein Held ist nicht nur, wer einer neuen Welt, einer neuen Lebens- und Denkform zum Durchbruch verhilft, sondern auch, wer dies in unveröhnlicher und aussichtsloser Konfrontation mit der alten Welt tut, bereit, dafür mit seinem Tod einzustehen. (Fröchtl 76)

Helden, so lassen sich die oben zitierten Funktionsbestimmungen folglich zusammenfassen, sind Agenten eines politischen und kulturellen Imaginären, an dessen Durchsetzung sie arbeiten und für das sie gegebenenfalls ihr Leben opfern. Lässt sich diese Perspektive auch auf Tiere, lässt sie sich konkret auf Tilikum übertragen?

Drei Menschen starben, weil sich ein Orca seiner Umwelt widersetzte. Seit dem Tod von Dawn Brancheau regelt eine neue Bestimmung, dass sich die Tiertrainer von SeaWorld den Walen nur noch vom Beckenrand aus nähern, aber nicht mehr mit ihnen im Wasser arbeiten dürfen (Hargrove 7). Erst Cowperthwaites Dokumentation, die drei Jahre nach dem Tod Brancheaus sowie nach ca. 80 dokumentierten Übergriffen von Orcas auf Tiertrainer in die Kinos kam und ein breites Publikum erreichte, löste nachhaltige Proteste gegen die Tierhaltung in SeaWorld aus, infolge derer das Unternehmen, wie das *Time Magazine* im August 2015 berichtete, Einbußen von Besucherzahlen in Höhe von 84% zu verzeichnen hat (Rhoden o.S.). Seit 2016 wurde das Orca-Zuchtprogramm eingestellt, zu einer Auswilderung oder Entlassung der Tiere in Freigehege war SeaWorld bisher nicht bereit. Diese Entwicklung zeigt: Das Tierreich kennt, soweit wir derzeit wissen, keine Heldenschöpfung.

Gleichwohl brauchen Tiere Helden, weil Tierhelden dazu beitragen können, Menschen kognitiv und emotional dafür bereit zu machen, sich für Tierwohl und Tierschutz einzusetzen und Orte wie SeaWorld zu verändern. Abschließend soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern das *making of a hero*, dem Tilikum in Cowperthwaites Film unterzogen wird, sich allein mittels der filmisch-narrativen Überformung des Orcas vollzieht, oder ob und inwiefern Tilikum selbst an diesem Prozess partizipierte.

Über Helden wird gesagt, dass sie häufig „auffallend schön oder im Gegenteil furchterregend“ seien, manchmal sogar wären sie „tier- und riesenhafte“ sowie „begabt mit außergewöhnlicher Stärke“ (Horn 728). Tilikum, der zur Zeit seines Angriffs auf Dawn Brancheau sechs Tonnen wog und ungefähr sieben Meter lang war, erfüllt insofern dieses körperliche Heldenmerkmal, als er der größte Bulle war, der jemals in SeaWorld gehalten wurde. Rückt Tilikum in *Blackfish* ins Bild, dann wird der Eindruck einer „auffallenden“ Schönheit und „außergewöhnlichen Stärke“ indes auf irritierende Weise gestört. Auch Millionen von SeaWorld-Besuchern wird Tilikum vermutlich nicht als der größte und imposanteste Orca in Erinnerung bleiben, sondern als ein Schwertwal mit prominent eingeknickter Rückenflosse, sprich: als ein Tier von ausnehmend trauriger Gestalt.

Eine eingeknickte Finne nämlich ist ein charakteristisches Zeichen von in Gefangenschaft lebenden Orcabullen, deren Rückenflosse ob der fehlenden Beanspruchung des Muskelgewebes zur Seite fällt. Eben durch diese abgeknickte Flosse, die Tilikum als Filmtier gewissermaßen ‚mitbringt‘, entsteht ein Assoziationsrahmen, der von ihm ‚mitgestaltet‘ wird. So lässt die ‚hängende Finne‘ leicht an den sprichwörtlich ‚hängenden Kopf‘ des Menschen denken, der ein Bild von Traurigkeit aufruft (01:12:43-01:13:53). Auch wenn sich mit dieser Assoziation erneut eine anthropozentrische Analogiebildung an der Physiognomie des Tieres festmacht, wird das Bild von der tatsächlichen Degeneration der Finne hervorgerufen und zugleich durch diese gestützt. Insofern ist der Orca Tilikum zwar nicht an seinem *making of a hero* beteiligt, aber er ‚arbeitet‘ – im Sinne eines „materiell-semiotischen Akteurs“ (Haraway, *Situiertes Wissen* 96) – substanziell daran mit, ob er als strahlender oder als tragischer Held respektive als Schwertwal mit ‚zerbrochenem Schwert‘ im Sinne des Filmnarrativs wirkt. Wiederum operiert der Film auch in diesem Kontext mit effektvollen Kontrasten, zumal wenn Cowperthwaites den Betrachter in der Schlusszene ihrer Dokumentation auf eine Walsichtungsfahrt mitnimmt und ihm über eindringliche euphorisch gestimmte Aufnahmen

zeigt, wie Orcas in freilebenden Herden den Pazifik durchwandern, ihre aufrechten Rückenflossen die Wellen teilen und die ‚Blackfishs‘ das erhabene Bild der Wale als ‚Könige der Meere‘ wiedergewinnen.

PD Dr. **Claudia Lillge** ist Privatdozentin für Komparatistik und Anglistik an der Universität Paderborn. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen komparatistische und medienkomparatistische Fragestellungen sowie Themen und Theorien der Cultural Studies. Derzeit ist sie Vertretungsprofessorin an der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft mit einem Schwerpunkt im Bereich der Cultural and Literary Animal Studies (Poetiken und Ästhetiken der Jagd, das Meer als Natur- und Kulturraum, Welt(en)komparatistik der Tiere).

1 Nach einer im August 2017 publizierten Statistik der britischen Arten- und Tierschutzorganisation WDC (Wale and Dolphin Conservation) wurden seit 1961 insgesamt 156 Orcas für Tiershows gefangen. Von den derzeit weltweit noch 60 Tieren, die in Gefangenschaft leben, befinden sich allein 22 Orcas in den marinen Themenparks von SeaWorld (Wale and Dolphin Conservation o.S.).

2 „Shamu“ war der Name eines weiblichen Orcas, der in den 1960er Jahren in SeaWorld auftrat. Zugleich war Shamu der erste Orca, der dezidiert mit dem Ziel gefangen wurde, ihn für eine Tiershow einzusetzen. Um diesen Orca, der nur 6 Jahre in Gefangenschaft überlebte, baut SeaWorld seinen eigenen Mythos auf. Die Orca-Arenen in den drei Parks von SeaWorld heißen „Shamu Stadium“. Ebenso wird jeder Orca, der in einer der Shows auftritt, als „Shamu“ (wahlweise als „Baby Shamu“, „Grandbaby Shamu“, „Great-Grandbaby Shamu“) angesprochen, obwohl es sich hier nicht um tatsächliche Verwandtschaftsbeziehungen zu dem Orca, der diesen Namen trug, handelt. John Hargrove, ein vormaliger Tiertrainer aus SeaWorld, sieht in diesem Vorgehen eine Form des Brand-Marketings, mittels dessen aus *vielen* Orcas mit jeweils eigenen Namen (Tilikum, Corky, Takara usw.) immer nur *ein* Orca erzeugt wird, der sich in der Erinnerung der Besucher ‚hält‘ (Hargrove 26-27). Später wird zu zeigen sein, dass eine derartige Vereinnahmung mit dem Orca Tilikum nicht zu realisieren war und er sich gewissermaßen seinen ‚eigenen Namen‘ machte.

3 Umgangssprachlich werden Schwertwale häufig auch als ‚Killerwale‘ bezeichnet, da sie sich von anderen Meeresäugetieren, wie Robben und Schweinswalen sowie von Kalmaren, Pinguinen und Seevögeln ernähren.

4 Beachtlich ist, dass diese Serie an Todesfällen erst mit dem tödlichen Übergriff Tilikums auf die SeaWorld-Trainerin Dawn Brancheau im Februar 2010 einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde. Auch dieser Übergriff drohte, zunächst von Seiten des Unternehmens, dadurch ‚verharmlost‘ zu werden, dass man der Trainerin schlicht ein Fehlverhalten im Umgang mit dem Orca unterstellte. Brancheau nämlich hätte während der Arbeit mit Tilikum ihre Haare nicht zu einem Pferdeschwanz binden dürfen, weil es eben dieser Pferdeschwanz war, den sich das Tier griff und die Trainerin daran ins Wasser zog. Mit dieser Erklärung des Angriffs versuchte man von dem für das Unternehmen selbstbedrohend höchst imageschädlichen Umstand abzulenken, dass die in den Shows vorgeführten Wale aus haltungsbedingten Gründen aggressiv und für die Tiertrainer gefährlich werden können. Nach Abschluss des Autopsieberichts gaben die ABC News bekannt: „SeaWorld’s killer whale Tilikum broke its

trainer’s jaw, fractured part of her vertebra and dislocated one of her elbows and a knee while thrashing her around its pool, according to an autopsy released today. The autopsy determined that Dawn Brancheau died of blunt force trauma to the head, neck and torso, and drowning when the giant orca yanked her into SeaWorld’s pool Feb. 24. The orca was so violent with Brancheau that part of her scalp was ‚forcibly torn from the head‘, the autopsy said. The 40-year-old trainer was at ease with the killer whale and had just petted him on the nose. However, in a scene that horrified SeaWorld visitors, Tilikum grabbed her long ponytail when she turned her back, pulled her into the pool and began swinging her around in its mouth. SeaWorld patrons quickly were ushered out of the area and workers tried to corral Tilikum, but by the time they retrieved Brancheau’s body she was dead.“ (Mooney o. S.)

5 Über den eminenten Erfolg des Films schreibt Samantha Lipman: „Whether you believe it is a revolutionary conservation documentary or, like SeaWorld, are calling it propaganda, it cannot be denied that the ‚Blackfish Effect‘ has forced us to closely examine all that we know about whales and dolphins. Widespread and still gaining momentum, *Blackfish* first premiered in January 2013 at the Sundance Film Festival.

That year it became the highest ranking CNN film of the year, reaching over a million people in its debut broadcast and 26.4 million total viewers over 24 showings. This resulted in the film trending on Twitter, with enthusiastic support from a whole host of celebrities who joined the social media frenzy, urging their fans to watch *Blackfish*. The film was nominated for a 2014 BAFTA Award and has since inspired the proposal of legislative bills that could affect the display of captive orcas in two American states. The clear message delivered by *Blackfish* is that cetaceans do not belong in captivity. This message is spreading like wildfire, with recent declines in attendance to SeaWorld parks credited to the film. Our perceptions of cetaceans – and the parks holding them captive – are changing.“ (Lipman o.S., vgl. auch Allen o.S., Kaufman o.S.)

6 Vgl. dazu etwa die Definition bei Johann Heinrich Zedler: „Held. Lat. Heros, ist einer, der von der Natur mit einer ansehnlichen Gestalt und ausnehmender Leibes-Stärke begabet, durch tapffere Thaten Ruhm erlanget, und sich über den gemeinen Stand derer Menschen erhoben.“ (Zedler 1214-1215) Auch bei Klaus von See heißt es: „Es scheint, daß der Held die Möglichkeiten dessen absteckt, was der Mensch in extremen Äußerungsformen wollen und tun kann. Er ist [...] eine der Urformen menschlicher Selbstdarstellung.“ (von See 38) Zu jüngeren Entwicklungen der Heldenforschung vgl. u.a. die Einleitung des kürzlich erschienenen Bandes von Barbara Korte und Stefanie Lethbridge (Korte/Lethbridge 1-29).

7 Vgl. hierzu das Plädoyer von Michael Butter für einen ‚dynamischen‘, sprich: historischen und kulturspezifischen ‚Heldenbegriff‘ sowie für die Notwendigkeit einer verstärkt komparatistischen Perspektive: „Das Heroische erweist sich dabei als ein in hohem Maße und in mehrfacher Hinsicht dynamisches Phänomen: So kann beispielsweise jede erfolgreiche und wirkmächtige Heroisierung die Definition des Heroischen verändern. Und wer als Heldin bzw. Held, was als heldenhaft gelten kann, ist in aller Regel Gegenstand massiver Deutungskämpfe. Vor diesem Hintergrund sind essentialistische Nominaldefinitionen für die theoretische Durchdringung des Heroischen nicht zielführend. [...] Grundsätzlich handelt es sich um ein unübersichtliches Forschungsfeld: Zum einen wird es in vielen Disziplinen (von der Archäologie bis zur Psychologie) in den Blick genommen, zum anderen wird das Heroische im Zusammenhang mit einer großen Vielfalt an Figuren, Epochen und kulturellen Räumen untersucht. Es fehlt zudem eine themaspezifische Methodik und Theorie (geschweige denn das Potenzial zu einem ‚turn‘). Die Grenzen zu anderen Forschungsgegenständen wie Opfer, Ehre und Ruhm, Religion, Krieg, Gender, Identitäten oder Emotionen – um nur einige zu

nennen – sind offen. [...] Angesichts dieser Vielfalt und Breite der Forschung zum Heroischen überrascht es nicht, dass es an Synthesen und an einem komparativen Blick mangelt, insbesondere an einem komparativen Blick, der über Europa und europäisch geprägte Räume hinausgeht. Außerdem lässt sich feststellen, dass die medialen Erscheinungsformen des Heroischen, sein imaginativer Charakter und seine aurasch-charismatische Wirkung noch nicht konsequent genug berücksichtigt werden. Voraussetzung für eine adäquate theoretische Durchdringung des Heroischen ist die Überwindung disziplinärer, epochaler und kultureller Grenzen in inter- und transdisziplinären Ansätzen. Durch ihre Offenheit, Multiperspektivität und ungebrochene Aktualität kann die ‚Herologie‘ zum Experimentierfeld kulturwissenschaftlicher Interdisziplinarität werden.“ (Butter 107)

8 Vgl. hierzu etwa die Definition des Totemtieres in Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1913): „Was ist nun der Totem? In der Regel ein Tier, ein essbares, harmloses oder gefährliches, gefürchtetes, seltener eine Pflanze oder eine Naturkraft (Regen, Wasser), welches in einem besonderen Verhältnis zu der ganzen Sippe steht. Der Totem ist erstens der Stammvater der Sippe, dann aber auch ihr Schutzgeist und Helfer, der ihnen Orakel sendet, und wenn er sonst gefährlich ist, seine Kinder kennt und verschont. Die Totemgenossen stehen dafür unter der heiligen, sich selbstwirkend strafenden Verpflichtung, ihren Totem nicht zu töten (vernichten) und sich seines Fleisches (oder des Genusses, den er sonst bietet) zu enthalten. Der Totemcharakter haftet nicht an einem Einzeltier oder Einzelwesen, sondern an allen Individuen der Gattung. Von Zeit zu Zeit werden Feste gefeiert, bei denen die Totemgenossen in zeremoniösen Tänzen die Bewegungen und Eigenheiten ihres Totem darstellen oder nachahmen.“ (Freud 7)

9 Dazu ergänzend führt de Waal aus: „Zwar kann man das Ziel, Tiere von innen her zu verstehen, als naiv bezeichnen, aber es ist auf jeden Fall nicht anthropozentrisch. Im Idealfall verstehen wir Tiere auf der Grundlage dessen, was wir von ihrer ‚Umwelt‘ wissen, ein Begriff, den Jakob von Uexküll 1909 für die Umgebung einer Tierart, wie sie von dieser wahrgenommen wird, eingeführt hat. Ähnlich wie Eltern lernen, mit den Augen ihrer Kinder zu sehen, so lernt der einfühlsame Beobachter, was für ‚seine‘ Tiere wichtig ist, wovon sie Angst haben oder unter welchen Bedingungen sie sich wohlfühlen.“ (de Waal 76)

10 Den Hinweis zu diesem Aufsatz verdanke ich Michaela Castellanos (Mid Sweden University Sundsvall).

Literatur

- Allen, Greg. „Months After *Blackfish* Release, Controversy over SeaWorld Grows.“ *National Public Radio*. 2014. 10. März 2018 <<http://www.npr.org/2014/01/15/262767226/months-after-blackfish-release-controversy-for-seaworld-grows>>.
- Butter, Michael. „Superhelden, Populärkultur, Film.“ *Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht*. Hg. Ralf von den Hoff u.a. H-Soz-Kult 2015: 101-107. 10. März 2018 <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?id=2216&view=pdf&pn=forum&type=forschungsberichte>>.
- Cowperthwaite, Gabriela. *Blackfish*. New York: Magnolia Pictures, 2013.
- Donovan, Josephine. „Aufmerksamkeit für das Leiden. Mitgefühl als Grundlage der moralischen Behandlung von Tieren.“ *Texte zur Tierethik*. Hg. Ursula Wolf. Stuttgart: Reclam, 2008: 105-120.
- Freud, Sigmund. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.
- Früchtl, Josef. *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Garde, François. *Das Lachen der Wale. Eine ozeanische Reise*. München: C. H. Beck, 2016.
- Hahn, Johann Georg von. *Sagwissenschaftliche Studien*. Jena: Mauke, 1876.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Haraway, Donna. „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive.“ *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt am Main und New York: Campus, 1995: 73-97.
- Hargrove, John. *Beneath the Surface. Killer Whales, SeaWorld, and the Truth Beyond ‚Blackfish‘*. New York: St. Martin's Griffin, 2016.
- Harter, Ursula. *Aquaria in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Heidelberg: Kehler, 2014.
- Horn, Katalin. „Held, Heldin.“ *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Berlin: De Gruyter, 1990: 721-745.
- Immer, Nikolas und Mareen van Marwyck. „Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen.“ *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: Transcript, 2013: 11-147.
- Kaufman, Amy. „Blackfish Director on Oscar Snub, SeaWorld's New PR Offensive.“ *Los Angeles Times*. 2014. 10. März 2018 <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-seaworld-blackfish-oscar-20140121-story.html>>.
- Korte, Barbara und Stefanie Lethbridge. „Introduction. Heroes and Heroism in British Fiction. Concepts and Conjunctions.“ *Heroes and Heroism in British Fiction since 1800*. Hg. Barbara Korte und Stefanie Lethbridge. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017: 1-29.
- Lipman, Samantha. „How Blackfish Has Changed our Perceptions of Whales and Dolphins.“ *One Green Planet*. 2014. 10. März 2018 <<http://www.onegreenplanet.org/news/another-blow-seaworld-attendance-drops-13-percent/>>.
- Melville, Herman. *Moby Dick oder Der Wal*. München: Winkler, 1978.
- Mooney, Mark. „SeaWorld Trainer Killed by Whale Had Fractured Jaw and Dislocated Joints.“ *ABC News*. 2010. 10. März 2018 <<http://abcnews.go.com/GMA/seaworld-trainer-dawn-brancheau-suffered-broken-jaw-fractured/story?id=10252808>>.
- Rhodan, Maya. „SeaWorld's Profits Drop 84% after Blackfish Documentary.“ *Time Magazine* 2015. 10. März 2018 <<http://time.com/3987998/seaworlds-profits-drop-84-after-blackfish-documentary/>>.
- Rowley, Loretta und Kevin A. Johnson. „Anthropomorphic Anthropocentrism and the Rhetoric of Blackfish.“ *Environmental Communication* (April 2016): 1-15.
- See, Klaus von. „Was ist Heldendichtung?“ *Europäische Heldendichtung*. Hg. Klaus von See. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987: 1-38.
- Waal, Frans de. *Der Affe und der Sushimeister. Das kulturelle Leben der Tiere*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2005.
- Wale and Dolphin Conservation. „The Fate of Captive Orcas.“ 10. März 2018 <<http://uk.whales.org/wdc-in-action/fate-of-captive-orcas>>.
- Zedler, Johann Heinrich. „Held.“ *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1732-1754.