

TIERE (ANDERS) SEHEN LERNEN ÄSTHETISCHE WAHRNEHMUNG DES TIERLICHEN SELBST ALS GEGENSTAND DER FILMBILDUNG

Christian Hoiß

Universität zu Köln | choiss@uni-koeln.de

Jan-René Schluchter

Pädagogische Hochschule Ludwigsburg | schluchter@ph-ludwigsburg.de

ABSTRACT

Die ästhetische Konstruiertheit von Tieren im Film wird in der Regel kaum wahrgenommen und hinterfragt; ihr kommt auch in der Filmbildung keine besondere Bedeutung zu. Der Beitrag stellt daher anhand des Forschungsansatzes der *Cultural Animal Studies*, konkret einer ethischen und ästhetischen Perspektive tierlicher Singularität (Zenker 2023), Möglichkeiten der Analyse und Reflexion von filmischen Darstellungen von Tieren vor. Er rückt dabei die filmische Inszenierung des tierlichen Selbst in den Fokus. Aus Sicht der Filmbildung ist es relevant, wie entlang des Verhältnisses von Filmästhetik und ästhetischer Wahrnehmung entsprechende filmische Inszenierungen des tierlichen Selbst reflektiert werden können. Anhand der Ansätze *Ästhetische Film-Bildung* (Zahn 2012) und *Filmbildung im Zeichen des Fremden* (Walberg 2011) ergründet der Beitrag Bildungspotenziale von ästhetischen Annäherungen an ein anderes Sehen und Hören von Tieren im Film. Mithilfe des Films *EO* (POL / ITA 2022) von Jerzy Skolimowski, in dem der Weg eines Esels durch Europa gezeigt wird, werden exemplarisch die Bedeutung der ästhetischen Inszenierung von Tieren für den Deutschunterricht aufgezeigt und konkrete Unterrichtsvorschläge abgeleitet.

SCHLAGWÖRTER

FILMBILDUNG — CULTURAL ANIMAL STUDIES — TIERE — ÄSTHETIK
— TIERLICHES SELBST — ÄSTHETISCHE WAHRNEHMUNG

ABSTRACT (ENGLISH)**Learning to See Animals (Differently) – Aesthetic Perception of the Animal Self as a Subject of Film Education**

The aesthetic construction of animals in film is typically neither widely perceived nor critically examined; it also holds little prominence in film education. This article, drawing on the research framework of *Cultural Animal Studies*, specifically an ethical and aesthetic perspective on animal singularity (Zenker 2023), explores approaches for analyzing and reflecting on cinematic representations of animals. It centers on the cinematic staging of the animal self. From the perspective of film education, it is crucial to consider how the relationship between film aesthetics and aesthetic perception can facilitate reflections on such cinematic representations of the animal self. Using the frameworks of *Ästhetische Film-Bildung* (Zahn 2012) and *Filmbildung im Zeichen des Fremden* (Walberg 2011), the article investigates the educational potential of aesthetic approaches to fostering different ways of seeing and hearing animals in film. By examining Jerzy Skolimowski's film *EO* (POL / ITA 2022), which portrays a donkey's journey across Europe, the article illustrates the significance of the aesthetic staging of animals in German language education, providing specific teaching suggestions.

KEYWORDS

— FILM EDUCATION — CULTURAL ANIMAL STUDIES — ANIMALS — AESTHETICS
— ANIMAL SELF — AESTHETIC PERCEPTION

1 — EINLEITUNG

Filmische Darstellungen von Tieren¹ sind omnipräsent und ziehen sich durch alle Formate und Genres (vgl. Molloy 2011, 1; Mills 2017, 96). Beginnend etwa mit den Bewegungsstudien von Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridges Ende des 19. Jahrhunderts, sind Tiere „ebenso Teil des Dokumentarfilms wie des Spielfilms, der ästhetischen Film-Avantgarde wie des Animationsfilms“ (Nessel 2016, 262). Der Film ist seit seinen Anfängen ein imaginativer Raum für die Darstellung und Verhandlung von Tieren sowie ihren Beziehungen zu den Menschen (vgl. Kompatscher / Spannring / Schachinger 2021, 98), wobei die Filme zumeist von anthropozentrisch geprägten Projektionen auf Tiere ausgehen, also einer unhinterfragten Vormachtstellung des Menschen, dessen Gesellschaftsordnung Tiere als Ressource für die eigene Existenz ansieht (vgl. ebd., 61 u. 97). In Gesellschaften vorherrschende Tiere-Menschen-Verhältnisse werden im Film vielfach bestätigt, verhärtet oder hervorgebracht (vgl. Schluchter / Hoiß 2024, 178) und sind von hohen Ambivalenzen des menschlichen Umgangs mit Tieren gekennzeichnet. Filmische Gegenentwürfe sind eher selten, in den letzten Jahren aber zunehmend zu beobachten, wie zum Beispiel in GUNDA (NOR 2020), EO (POL / ITA 2022) oder Cow (GB 2021) zu sehen.

Entlang der Forschungsperspektive der *Cultural Animal Studies* (CAS) rücken Analyse und Reflexion von sowie Kritik an filmischen Darstellungen von Tieren in den Fokus. Wesentliche Grundannahme ist: Auch und gerade wenn wir denken, wir hätten Tiere vor Augen, sehen wir keine Tiere im eigentlichen Sinn, sondern für und durch Menschen konzipierte und durch das Medium Film inszenierte und gerahmte Versionen von Tieren (vgl. Molloy 2011, 9; Parkinson 2019). Nur allzu leicht wird der Unterschied zwischen Filmtier und wirklichem Tier² übersehen, mit in der Lebenswirklichkeit spürbaren Konsequenzen (vgl. Mills 2017, 96).³

Das tierliche⁴ Selbst ist in diesem Kontext eine zentrale Figuration. Es wird in der Regel durch anthropozentrisch gerahmte Produktionsprozesse ästhetisch verhüllt und bleibt im Filmprodukt weitgehend verborgen, sodass es über die Rezeption erst neu entdeckt werden muss bzw. müsste. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern beziehungsweise ob überhaupt eine Annäherung an das tierliche Selbst über die Produktion und Rezeption von Filmen in einer Weise gelingen kann, die seiner Singularität, Heterogenität und Alterität gerecht werden kann (s. Kapitel 2). Hierbei rückt das Verhältnis von Filmästhetik und ästhetischer Wahrnehmung von Filmen in den Blick, nicht zuletzt im Kontext der Filmbildung (s. Kapitel 4).

Aus Sicht der Filmbildung gilt es in diesem Zusammenhang zu reflektieren, wie Prozesse der ästhetischen Wahrnehmung (vgl. Maiwald 2005) entsprechende filmische

¹ Wenn im vorliegenden Beitrag von Tieren im Film die Rede ist, meinen wir in der Regel auch die Beziehungen von Menschen und Tieren zueinander; andernfalls wird markiert, dass im konkreten Fall Tiere oder eine bestimmte Spezies gemeint sind. Zudem verwenden wir Tiere in der Pluralform, um zu verdeutlichen, dass es nicht das Tier in der Opposition zum Menschen gibt. Trotz eines frappierenden zahlenmäßigen Ungleichgewichts stehen das Hyperonym Tier (für alle Spezies zwischen Bienenkolibri und Blauwal) und die Kategorie Mensch im allgemeinen Bewusstsein auf einer taxonomischen Stufe (vgl. Späth 2022, 78 f.).

² Zur Unterscheidung von literarischen Tieren und wirklichen Tieren vgl. Borgards 2016, 225; Nessel (2016, 262) verwendet für den Film analog dazu den Begriff Filmtiere.

³ Prominentes Beispiel ist die weltweite Angst vor und die damit einhergehende Dezimierung von Haien, die in Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Spielbergs DER WEISSE HAI (JAWS. USA 1975) steht. Ebenso stieg mit der Veröffentlichung von Filmen wie FINDET NEMO (FINDING NEMO. USA 2003) oder 101 DALMATINER (101 DALMATIANS. USA 1996) der weltweite Verkauf von Clownfischen und Dalmatinern als Haustiere enorm an (vgl. Kompatscher / Spannring / Schachinger 2021, 97).

⁴ Entsprechend der Konventionen im Diskurs der Human-Animal Studies wird im vorliegenden Beitrag das Attribut tierlich verwendet, da ihm im Unterschied zu den Adjektiven tierisch und animalisch keine pejorative Tradition anhaftet, die die Eigenschaften von Tieren stets denen der Menschen (dem Menschlichen) gegenüberstellt und als ihnen unterlegen darstellt.

Inszenierungen von Tieren in den Fokus rücken können. Insbesondere anhand der Ansätze *Ästhetische Film-Bildung* (Zahn 2012) und *Filmbildung im Zeichen des Fremden* (Walberg 2011) eröffnet unser Beitrag Perspektiven, die die Bildungspotenziale von ästhetischen Annäherungen an ein anderes Darstellen und Wahrnehmen von Tieren im Film aufzeigen. Anhand des Films *EO* (POL / ITA 2022) wird exemplarisch die Bedeutung ästhetischer Inszenierung von Tieren und ihr Potenzial für ‚neue‘ Formen ästhetischer Wahrnehmung von Tieren für den Deutschunterricht aufgezeigt.

2 — DAS TIERLICHE SELBST – TIERLICHE HETEROGENITÄT, ALTERITÄT UND SINGULARITÄT IM FILM

In Bezug auf die filmische Darstellung von Tieren beleuchten die CAS den blinden Fleck filmischer Annäherung an das tierliche Selbst. ‚Andere‘ filmische Darstellungen von Tieren sowie veränderte ästhetische Strukturen filmischen Erzählens, Sehens, Hörens und Sprechens über und mit Tieren rücken in den Vordergrund (vgl. Baker 2001). Es gibt starke Verflechtungen von filmischen und realen Begegnungen zwischen Tieren und Menschen (vgl. Burt 2002, 27); markant ist nach Zenker zudem die ästhetische Bedeutung von Tieren in medialer Darstellung und Wahrnehmung. Wie Tiere audiovisuell repräsentiert und wahrgenommen werden, sei Ausdruck davon, ob und inwiefern sie ethisch innerhalb von Gesellschaften berücksichtigt würden und wie Tiere-Menschen-Verhältnisse gestaltet würden. Gleichzeitig prägen diese filmischen Darstellungen von Tieren wiederum deren gesellschaftliche Wahrnehmung (vgl. Zenker 2023, 76). Verschiedene Wirkungsweisen von filmischen Darstellungen von Tieren wenden sich im Kontext der CAS als Bild-/Filmkritik gegen bestimmte Formen der filmischen Repräsentation von Tieren: Unsichtbarmachung, Normalisierung (von Gewalt), Entfremdung und Anthropomorphisierung (vgl. ebd., 197).

Mediale Darstellungen bilden nicht die Realität des tierlichen Lebens ab, sondern sie rekonstruieren Tiere innerhalb eines speziellen Sets von epistemischen, diskursiven und ästhetischen Grenzen. Sie definieren damit, was gesagt, gezeigt und gehört werden kann, und verzerren letztlich unseren Blick auf die reale Tierwelt (vgl. Molloy 2011). Hierbei ist die Annahme zentral, dass sich Tiere in Filmen nicht selbst gegenüber menschlichen Rezipierenden darstellen können und vermutlich auch nicht wollen (vgl. Mullan / Marvin 1999, 3), sondern dass Menschen die Art und Weise, wie Tiere dargestellt werden, definieren, kontrollieren und konstruieren (vgl. Parkinson 2019, 3; Malamud 2013, 3). Filmische Darstellungen von Tieren sind in der Regel so stark von anthropozentrischen Vorstellungen geprägt, dass ein Blick auf das tierliche Selbst verstellt ist (vgl. Zenker 2023, 138). Aus Sicht der CAS stellt sich die Frage,

„wie und ob tierische Alterität auf dem Bildschirm dargestellt werden kann, welche formalen Praktiken Anthropozentrismus und Anthropomorphismus erzwingen oder aufheben und wie indexikalische Bilder von Tieren menschliche Zuschauer transformieren können“ (Schultz-Figueroa 2023, 12).

Vor dem Hintergrund des Ansatzes „Ethik und Ästhetik der tierlichen Singularität“ von Friedericke Zenker (2023, 75–136), welcher im Folgenden als zentraler Bezugspunkt der Annäherung an das tierliche Selbst im Film dargelegt wird, kann zwischen

„bloßer Sichtbarkeit“ und „Sichtbarkeit als Anerkennung“ (ebd., 105) unterschieden werden. Mit Blick auf das Verhältnis von Filmästhetik und ästhetischer Wahrnehmung von Filmen steht die filmbildnerisch relevante Frage im Raum, ob und wie Menschen tierliche Alterität und Heterogenität überhaupt wahrnehmen und auch empfinden können. Wenn Menschen Tiere beobachten, sind sie keine neutralen Beobachter:innen, sondern ihre biografischen Erfahrungen, Emotionen und Gedanken stellen eine Verbindung zum Filmtier her, die von Abscheu, Ekel, Angst, aber auch Mitgefühl geprägt sein kann. Die Verknüpfung von physischer und ethisch-moralischer Sichtbarkeit ist bedeutend, um eine andere, anerkennende Wahrnehmung von Tieren möglich zu machen (vgl. ebd., 116). Durch unkonventionelle Inszenierungen von Tieren im Film könnten zum Beispiel bestehende Sehgewohnheiten so infrage gestellt werden, dass Rezipierende aus dem ethisch-moralischen und sozialen Status quo heraustreten und eine kritische Positionierung gegenüber bestehenden Normen bei der Darstellung und Wahrnehmung von Filmtieren einnehmen können.

In diesem Zusammenhang erweitert der Begriff der tierlichen Singularität (vgl. Zenker 2023, 29–73) verallgemeinernde Konzepte des ‚Tiers‘. Er dient als Kontrastmittel, indem eine Sichtweise etabliert wird, die Tiere als Einzelne begreift, statt sie alleinig als generische Vertreter:innen einer Spezies, Art oder einer anthropozentrischen Kategorisierung in den Blick zu nehmen (etwa in filmischen Tierbiografien). Der Blick auf das singulär erfahrbare Tier bietet neue Perspektiven auf ein Individuum sowie auf vorherrschende prekäre Lebensbedingungen von Tieren in menschlichen Gesellschaften (vgl. ebd., 31). Für die Beschreibung der tierlichen Singularität schlägt Zenker die folgenden Kategorien vor:

- **Unauswechselbarkeit:** Es geht um ein ganz bestimmtes Tier und kein anderes. Das konkrete Einzeltier ist einzigartig und nicht durch andere Individuen desselben Typus oder anderer Typen zu ersetzen. Der Blick auf das konkrete Einzeltier ist von (Für-)Sorge geprägt.
- **Subjektivität:** Tiere sind Subjekte mit einer Innenseite, einem Zentrum des Erlebens (hier ist nicht von einer Anthropomorphisierung die Rede). Charakteristisch hierfür sind unter anderem Empfindungsfähigkeit, Bewusstsein, Intentionen, Persönlichkeit, Kommunikation, Emotionen, Beziehung sowie Bewusstsein eines Selbst.
- **Situiertheit:** Es geht um die Wahrnehmung der Verortetheit tierlicher Subjektivität in konkreten umwelt- und zeitbezogenen Situationen; solche Kontexte tierlicher Agency machen zum Beispiel Gefühle und Absichten für Menschen verständlicher.
- **Relationalität:** Hier rücken die vielfältigen Beziehungen zwischen Tieren und Menschen in den Fokus, zum Beispiel Tiere als Gegenüber oder Gefährten. Menschen und Tiere gehen in vielfältiger Weise Beziehungen ein, die von Interesse, (Für-)Sorge und Anerkennung gekennzeichnet sind. Diese können auch flüchtige Begegnungen sein sowie emotionale Reaktionen auf Tiere in Filmen (vgl. ebd.).

Mit Blick auf die ästhetische Wahrnehmung tierlicher Singularität durch menschliche Rezipierende sind nach Zenker folgende, eng miteinander verwobene Dimensionen von Bedeutung (vgl. ebd., 102–105):

- **Emotionen:** Die eigenen Emotionen sind Grundlage für Empathie, aber auch für ein Handeln gegenüber anderen und begleiten, orientieren und motivieren entlang ethisch-moralischer Wertvorstellungen.
- **Wahrnehmung:** Im Zuge der Filmrezeption verschränken sich Wahrnehmung und (ethisch-moralisch orientierte) Empathie, sodass wir uns in andere einfühlen und hineinversetzen können.
- **Imagination:** Im Kontext von Film ermöglicht (menschliche) Vorstellungskraft den Aufbau emotionaler und empathischer Beziehungen zu anderen Lebewesen.

Demgegenüber werden Tiere im filmischen Schaffen aber oft dem menschlichen Blick gefügig gemacht, das heißt an menschliche Sehgewohnheiten angepasst (man denke etwa an Pferde als stumme Transporttiere in Western-, Kriegs-, Ritter- und Reitfilmen) oder den Menschen ähnlich gemacht, wobei die Funktionen solcher Anthropomorphismen vielfältig sind. Das hängt mit einer Faustregel tierlicher Agency in fiktionalen Kontexten zusammen: Je handlungstragender die erzählten Tiere sind, umso stärker unterliegen sie einem Anthropomorphisierungsdruck. Das liegt daran, dass (von Menschen geschaffene) Fiktion für menschliche Rezipierende gedacht ist und Tiere sowohl auf Seiten der Produzierenden als auch der Rezipierenden menschlichen Sinnbildungsprozessen und Codes unterliegen (vgl. ebd.).

2.1 DAS TIERLICHE SELBST IM FILM: DER ESEL EO

Skolimowskis Film *EO* (POL / ITA 2022) liefert ein Beispiel dafür, wie sich das tierliche Selbst – hier des Esels *EO* – auch jenseits filmischer Konventionen gestalten lässt. Bereits der Titel *EO* – die Verschriftlichung eines Eselschreis im Polnischen – verweist durch die Namensgebung auf den Stellenwert des Tieres im Film. Zwar kann auch der Film *EO* die anthropozentrischen Bedingungen filmischen Schaffens nicht überwinden. Das Roadmovie um den Esel *EO* birgt jedoch großes Potenzial, um diese Bedingungen grundsätzlich zu hinterfragen, nicht zuletzt, weil eine ernstgemeinte Annäherung an den Esel immer wieder versucht wird.⁵ *EO* erzählt die Geschichte eines Esels, der in der Exposition als Zirkusesel präsentiert wird. Schnell ändern sich die Verhältnisse, er wird verkauft und eine Odyssee durch Mittel- und Südeuropa beginnt für ihn. Immer wieder stößt seine Existenz als Esel an die Gegebenheiten und Grenzen menschlicher Infrastruktur, dabei begegnet er andauernd neuen Menschen, die es wechselweise gut und schlecht mit ihm meinen. Ständig stellen Menschen jedoch ihre Anforderungen an *EO*: ruhig stehen, Karren ziehen, sich transportieren lassen, sich mit anderen Eseln anfreunden, eine Stadt verlassen etc. Eine Konstante ist zunächst die Zirkuskünstlerin Kasandra, die mit *EO* gemeinsam

⁵ Unübersehbar ist die Nähe zu Robert Bressons Film *ZUM BEISPIEL BALTHAZAR* (*AU HASARD BALTHAZAR*, FRA / SWE 1966) aus den 1960er-Jahren, weshalb in Literatur und Kritiken auch häufig von einer Neuversion gesprochen wird.

Dressurnummern in der Manege vorführt (00:00:52–00:02:48). Zwischen beiden herrscht ein inniges, intimes Vertrauensverhältnis, das sich auch darin zeigt, dass Kasandra EO nach seinem Verkauf in einem Eselstall außerhalb der Stadt findet und für einen Moment umsorgt (00:27:51–00:29:48). Dass diese Zuneigung auch von EO erwidert wird, suggerieren zahlreiche Rückblenden, in denen EOs bruchstückhafte Erinnerungen an Kasandra gezeigt werden (00:22:54–00:23:05; 00:48:04–00:48:20; 01:18:00–01:18:03). Diese Momente innerer Handlung begleiten eine rasante äußere Handlung, die EO quer durch Europa führt: Vom Zirkus in Polen zu einem leistungsorientierten Pferdestall, von einer Eselstall zu therapeutischen Zwecken über einen Fußballverein, eine Tierklinik, eine Pelzfarm hin zu einer Villa in Italien und dem tödlichen Ende in einem Rinderschlachthof.

Aus Sicht der CAS ist festzuhalten, dass EO als Versuch gelesen werden muss, die für den Menschen undurchdringliche Tierperspektive (hier des Esels) mit bestimmten ästhetischen Mitteln für den Menschen zugänglich zu machen, was aber zugleich zu einer humanisierten Vereinnahmung des Esels führt (vgl. Dridi 2023, 253). Diese doppelte Dialektik von Empathie und Verfremdung ist logischerweise allen Erzählungen zu eigen, die eine anthropozentrische Fokalisierung zu überwinden versuchen (vgl. Bernaerts et al. 2014, 69).

Auf Ebene der Narration fällt auf, dass die Fokalisierung auf den Esel dazu führt, dass wenig Handlung verbalisiert wird. Mit Sprache wird nur dann gearbeitet, wenn in EOs Umfeld Menschen auftreten, die in Hördistanz zu ihm stehen. Dann sprechen Menschen miteinander oder EO an. Jenseits einer handlungstragenden Funktion haben diese Sprachmomente vor allem sinnstiftende Funktion für die Rezipierenden, die genau wie EO streckenweise im Unklaren über die Handlungsmotive der menschlichen Protagonist:innen gehalten werden. Zudem unterstützen die Sprachmomente bei den Rezipierenden die Entwicklung von Mitgefühl gegenüber dem Esel.

Auf Ebene der Kameraeinstellungen fällt auf, dass viele Szenen über eine Nah- oder Großaufnahme von EO konstruiert sind, die den Blick der Rezipierenden parallel zum Blick von EO auf eine Handlung im Hintergrund lenkt (00:58:00–00:58:10). Diese vermeintliche Sicht des Esels kommt zweifellos einer Verzerrung der Tierperspektive gleich und führt zu einer Emotionalisierung der Situation, etwa als EO durch das Fenster eines Pferdeanhängers in der Ferne andere Pferde auf einer Wiese laufen und spielen (s. Abb. 2 rechts unten, 00:10:44 und 00:10:54–00:12:02) oder einen Vogel frei am Himmel fliegen sieht (00:58:54–00:59:02). Die Komposition der Szenen lädt gewissermaßen zu der Annahme ein, EO sei womöglich traurig darüber oder sogar neidisch, dass andere Tiere in Freiheit leben und sogar noch Freude dabei empfinden können, während er das in seiner Situation nicht kann. Außerhalb der Filmlogik wären aber auch andere Gefühle denkbar und ganz grundsätzlich bleibt unreflektiert, dass ein Esel vielleicht gar keine auf ein Gegenüber bezogene Emotion wie Neid kennt. In anderen Szenen fühlt er (vermeintlich) Zuneigung gegenüber Kasandra (00:27:51–00:29:48), Wut gegenüber gewalttätigen Menschen (den kruden Mitarbeiter in einer Pelzfarm tritt er so fest, dass dieser tot zurückbleibt) (00:54:38–00:54:47) oder Einsamkeit, selbst wenn er in Gesellschaft von Kindern (00:24:18–00:25:40) oder anderen Eseln ist (00:21:24–00:21:59). Auf EOs Fußmarsch durch Polen wird

über die Kamerabewegung (z.B. Handkamera) und die Kameraperspektive (z.B. subjektive Kamera) der Eindruck tierlicher Eigendynamik erweckt (00:30:25–00:30:32; 00:31:13–00:31:34; 00:46:29). Dies suggeriert nicht nur ein Momentum in der Handlung, sondern auch ein – wenn auch menschlicher Spekulation entsprechendes, ungerichtetes – Handeln des Esels EO. Die stellenweise rötliche, blitzlichtartige Kolorierung des Films macht sichtbar, wie prekär EOs Status in der Welt ist, und löst bei den Rezipierenden unter anderem Assoziationen von Stress, Bedrohung und Orientierungslosigkeit aus (00:37:56–00:39:42; 00:55:38–00:55:55).

Auch der Soundtrack und die Geräuschkulisse des Films haben für die ästhetische Wahrnehmung und das sensorische Eintauchen der Rezipierenden in die Welt von EO eine hohe Relevanz. Der Film nutzt eine Mischung aus realistischen Natur- und Zivilisationsgeräuschen wie einen plätschernden Bach, das Rascheln von hohem Gras beim Durchlaufen oder ein hupendes Auto und ausdrucksstarken, sphärischen, zum Teil auch verzerrten Klängen. Nicht immer ist eindeutig bestimmbar, ob die Klänge als dramaturgisches Mittel gedacht oder doch primär dazu da sind, um dem Innenleben des Esels und seinem jeweiligen Stresslevel Ausdruck zu verleihen. EOs selbstständiger Marsch in Freiheit vom Eselhof (00:30:18–00:30:52) bis hin zur Tierhandlung in einem kleinen polnischen Dorf (00:39:43–00:40:42) ist übersät von solchen tonalen Überforderungen, die den Rezipierenden keine eindeutige Zuordnung von Gehörtem und Gesehenem erlauben (00:37:56–00:39:42). Die Tonspur bzw. das Zusammenspiel von Bild und Ton sind so konzipiert, dass die Rezipierenden vielfach und immer wieder in sich hinein hören müssen, ob die immersive ästhetische Erfahrung nur eine menschliche oder doch eine Erfahrung des Esels sein kann.

Motivisch betrachtet manifestiert sich das tierliche Selbst im Film EO maßgeblich über zwei Elemente, Singularität (vgl. Zenker 2023, 29–73) und Vulnerabilität (vgl. u.a. ebd., 226–324). EOs tierliche Singularität zeigt sich entsprechend der zuvor skizzierten Kriterien in folgenden Punkten:

- in seiner Unauswechselbarkeit (vgl. ebd., 40–48), indem er beispielsweise als Individuum inszeniert wird, das zwar den Blick auf das Leben einer ganzen Spezies freigibt, aber doch einzigartig ist;
- in seiner Subjektivität (vgl. ebd., 53–57), da EO eine Innenseite und ein Zentrum des Erlebens von Freude, Schmerz oder Erinnerung besitzt sowie klar in seiner Umwelt situiert ist (vgl. ebd., 57–63) und EO eine deutliche Wahrnehmung seiner Selbst in seiner Umgebung zugeschrieben wird, auch wenn diese oft überwältigend für ihn ist;
- in seiner Relationalität (vgl. ebd., 63–66), etwa indem er als wertgeschätztes Gegenüber kurz- und langfristige Beziehungen zu Menschen unterhält.

Seine Vulnerabilität mündet in der ständigen Erinnerung der Rezipierenden, dass menschliche und vor allem nicht-menschliche Tiere in jedem Moment des Films gefährdet sind oder werden können. Wie jedes Leben ist auch das von EO fragil und

vielfältig verletzlich, auf psychischer Ebene (Stress durch menschliche Infrastruktur und Ausgeliefertsein), physischer Ebene (Gewaltexzesse gegen ihn, Tötung), organisationaler Ebene (Gewalt an Tieren als Normalität, ohne rechtliche und oft sogar ohne narrative Folgen). Folgt man den Kategorien für die Wahrnehmung des tierlichen Selbst nach Zenker (vgl. 2023), so geht die Inszenierung des Esels EO deutlich über eine bloße Sichtbarkeit hinaus; die kontinuierliche und schonungslose Sichtbarkeit seines tierlichen Selbst und des (un)menschlichen Umgangs mit ihm lösen nicht nur Empathie auf Seiten der Rezipierenden aus, sondern führen auf ethisch-moralischer Ebene zu seiner Anerkennung als Individuum und Subjekt.

Doch nicht nur EO ist vulnerabel: Immer wieder sterben menschliche und nicht-menschliche Lebewesen auf EOs Reise, z.B. ein von einer Windturbine getöteter Vogel (00:39:40), ein von einer jagenden Person geschossener Fuchs (00:34:39), ein von EO an den Kopf getretener Mitarbeiter einer Pelzfarm (00:54:38–00:54:47), Versehrte (wie die Tiere in der Pelzfarm (00:54:48–00:55:01), die von Hooligans verprügelte Fußballfans (00:47:05–00:47:34) und Gefangene – im Prinzip alle Tiere, die nicht in Wald und Wiese leben (00:59:18–00:59:24; 01:19:45–01:22:52). Die Vulnerabilität zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Tieren unterscheidet sich nur in einem, aber dafür zentralen Punkt: Während in EO fast alle Tiere einen gefährdeten Status haben, sind nur diejenigen Menschen gefährdet, die EO in irgendeiner Weise Zwang antun.

2.2 FILMÄSTHETIK UND ÄSTHETISCHE WAHRNEHMUNG

Um die Potenziale von beschriebenen ästhetischen Annäherungen an ein anderes Darstellen und Wahrnehmen von Tieren im Film aufzugreifen, werden im weiteren Verlauf die Ansätze *Ästhetische Film-Bildung* (Zahn 2012) und *Filmbildung im Zeichen des Fremden* (Walberg 2011) vorgestellt und anschließend in filmbildnerische Konkretionen überführt. Aus Sicht der Filmbildung wird reflektiert, wie Prozesse einer solchen ästhetischen Wahrnehmung im Sinne Maiwalds (vgl. 2005) angestoßen und anhand entsprechender filmischer Inszenierungen von Tieren modelliert werden können. Filme wie EO eröffnen Begegnungs- und Möglichkeitsräume für die Generierung von neuen Erfahrungen mit Tieren – im konkreten Fall einem einzelnen Filmtier –, was in den Alltags- und Lebenswelten von vielen Menschen eher ungewöhnlich ist (vgl. Molloy 2011; Mills 2017). Erst die Filmperspektive eröffnet oft eine erste bzw. vertiefte Möglichkeit der Beziehungsgestaltung mit Tieren (vgl. Zenker 2023, 31). Solche Filme bieten das Potenzial für eine kritische Auseinandersetzung mit der prekären Situation von nicht-menschlichen Tieren in menschlichen Gesellschaften, indem sie einerseits andere Ansatzpunkte für eine Wahrnehmung des Films „gegen den Strich“ („beyond normal sense experience“, vgl. u.a. Cipa 2024, o. S.) anbieten. Andererseits können Filme wie EO von Rezipierenden auch konform zu gesellschaftlich vorherrschenden Perspektiven auf Tiere-Menschen-Verhältnisse gelesen und beispielsweise die dargestellte Normalisierung von Gewalt gegen Tiere unhinterfragt übernommen werden. Hervorzuheben ist hierbei, dass die Rezipierenden die Filmhandlungen vor dem Hintergrund ihrer Subjektivität sowie eines sozio-kulturellen Wertespektrums beurteilen und auf diese Weise gleichermaßen ästhetisch-kritisch

beurteilen (vgl. Zahn 2012). Jeder Film birgt demnach die Möglichkeit, die Rezipierenden zu beeinflussen und ihre Vorstellungen von Welt und vom Zusammenleben von Menschen und Tieren zu verändern. Diese Eindrücke und Perspektiven schärfen nicht nur das Bewusstsein für die kulturelle Bedingtheit von Handlungen, sondern sensibilisieren auch für deren ethisch-moralische Dimension, denn Filme konfrontieren immer wieder mit moralischen Konflikten und ethischen Ansprüchen. Dieser Fokus auf die ästhetische Urteilsbildung in der Filmrezeption ist insofern wichtig, als durch die filmästhetische Annäherung an das tierliche Selbst Fragen der Tierethik bedeutsam werden (vgl. Zenker 2023).

In diesem Zusammenhang spielen Differenzerfahrungen in der Filmrezeption eine zentrale Rolle. Sie zeichnen sich nach Maiwald dadurch aus, dass Filmrezipierende bislang Ununterschiedenes unterscheiden bzw. bislang Implizites explizit machen können, also das Spektrum des individuell Wahrnehmbaren sowie die eigene Wahrnehmungsfähigkeit erweitern (vgl. Maiwald 2010, 126; Zahn 2012). Im Kern generieren solche Differenzerfahrungen oft bislang unbekannte Möglichkeitsräume für eine intensive Reflexion des Verhältnisses von Selbst und Welt und lassen ein „Anders-Sein-Können jeglicher Ordnung“ (Walberg 2011, 118) erkennen. Diese Möglichkeit zur Neuperspektivierung der eigenen Lebenswirklichkeit durch den Film, von Staunen, über Irritation bis zur Disruption bekannter, nur dem Anschein nach unveränderbarer Weltordnungen und -ansichten, stehen hierbei im Fokus der Filmbildung: „In ästhetischen Erfahrungen wird uns bewusst, dass die Wirklichkeiten, in denen wir leben, in gewisser Weise nur ‚Bilder mit Rahmen‘ sind, die jederzeit durch andere ‚Bilder‘ mit anderen ‚Rahmen‘ ersetzt werden können“ (Brandstätter 2012, o. S.). Differenzerfahrung werden u.a. herbeigeführt, wenn im Film bestimmte kulturelle Codes gebrochen werden (vgl. Maiwald 2010, 142). In EO wird dies zum Beispiel durch ungewohnte Kameraeinstellungen evoziert, in denen die subjektive Kamera EOs Welt-sicht und seine Verletzlichkeit besonders eindringlich einfängt (00:48:04–00:48:20).

Die Konzepte von Walberg und Zahn heben darüber hinaus die Begegnung und den Umgang mit dem Fremden als konstitutive Momente für Bildungsprozesse hervor (vgl. Walberg 2011, 177; Zahn 2012, 37). Die filmische Begegnung mit dem Fremden widersteht dessen Subsumtion unter bekannte Welt-sichten (konventionalisierende Deutungen) und fordert diese heraus. Im Kontext von Filmbildung, aber auch generell im Kontext der ästhetischen Bildung (vgl. u.a. Freudenberg / Lessing-Sattari 2020), geht es um die Verfremdung vertrauter Erfahrungen, um das Scheitern im Verstehen eines Films, in Form von Brüchen, Irritationen und Rezeptionswiderständen, die zu Ausgangspunkten und Impulsen für Bildungsprozesse werden können (vgl. Walberg 2011, 168; Zahn 2012, 169). Das Fremde im Film EO ist für die Rezipierenden in erster Linie das Erleben des Esels. Die vertraute Erfahrung einer menschlichen Sicht wird zugunsten einer tierlichen aufgegeben und kann in Bildungskontexten für eine Sensibilisierung für tierliche Belange genutzt werden.

Ebenso sind in den Begegnungen mit dem Fremden die Reaktionsweisen der Rezipierenden auf das Fremde bzw. die Umgangsformen damit von Bedeutung. Neben affirmativen Haltungen gegenüber dem Fremden finden sich auch Reaktionen und Umgangsformen, die sich in seiner Ablehnung, Ausgrenzung, Bekämpfung oder Ver-

nichtung äußern können (vgl. Walberg 2011, 177; Zahn 2012, 24). Bildungsmomente können bei Rezipierenden während des Sehens jedoch nur dann entstehen, wenn einer Subsumtion des Fremden im Sinne konventionalisierter Deutungen widerstanden wird. In pädagogischen Settings kann die Auseinandersetzung der Lernenden mit konventionalisierten und widerständigen Deutungen gleichermaßen zu Bildungsmomenten führen.

Bei der Begegnung mit dem Fremden geht es einerseits um eine Wahrnehmungsschulung von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen im Kontext der Rezeption von Filmen (z.B. ‚Lesen‘ kultureller Codes), andererseits um die Frage „wie unser Wahrnehmen, Denken und Urteilen von gesellschaftlichen Diskursen und kulturellen Praktiken der Zuschreibung beeinflusst wird“ (Lell / Zahn 2024, 35). Darüber hinaus rücken Filme selbst in den Fokus, indem danach gefragt wird, inwieweit sie Ausdruck solcher soziokultureller Diskurse und Praktiken sind (vgl. ebd.). Eine entsprechende Perspektive der Filmbildung ist anschlussfähig für die zuvor dargelegten Anliegen der CAS, im Besonderen mit Blick auf die Bedeutung der filmischen Darstellungen und Wahrnehmungsangebote von Tieren.

3 — DIDAKTISCHE PERSPEKTIVEN

Abschließend wird anhand kurzer Filmszenen in EO gezeigt, wie filmbildnerisches Arbeiten ein anderes Sehen von Tieren ermöglichen kann. Dies geschieht anhand der Kategorien *Darstellung von Interspezies-Beziehungen*, *Ästhetik der Enge* sowie *Inszenierungen tierlichen Innenlebens*. Die erste Begegnung mit dem Film erfolgt gemeinsam im Klassenzimmer (vgl. Albrecht 2025, 76).

3.1 DARSTELLUNG VON INTERSPEZIES-BEZIEHUNGEN

In EO werden immer wieder Interspezies-Beziehungen dargestellt und verhandelt. Zu Beginn des Films zwingt der Zirkusbesitzer den Esel EO dazu, Metallreste zu einem Schrottplatz zu karren (00:04:38–00:07:08). Dort stoßen die beiden auf einen Wachhund (00:06:50). Bei der Analyse dieser Szene ist für Lernende gut erkennbar, wie es um die Machtverhältnisse in der Erzählwelt bestellt ist. Im Zentrum der hier gezeigten Welt steht der Mensch, noch spezifischer: der Mann. Er weist allen anderen Akteur:innen in der Regel mit Gewalt ihren Platz innerhalb der Erzählwelt zu und erzeugt zudem die Umwelten, in denen diese leben. Weder Hund noch Esel scheinen originär an diesem Ort zuhause zu sein. Für Lernende ist die Enge der Tierwelt schnell sichtbar: Beide Tiere werden von einer untypischen, tierfeindlichen Umgebung eingegrenzt und von Zaumzeug und Leine an Ort und Stelle gefesselt. Ein Mensch steht zudem genau zwischen ihnen, auch symbolisch. Die Körperhaltung des Esels drückt dabei ebenso sehr ein Unwohlsein aus wie die Aggression des Schäferhundes, der nur deswegen vorwärts geht, weil die von ihm tolerierte Distanz überschritten wurde. Nur für den Mensch stellt diese Situationen scheinbar einen Normalzustand dar, entsprechend ruhig arbeitet der Zirkusbesitzer vor sich hin. Für ihn ist das Geschäft wichtig, das Befinden der Tiere dabei irrelevant. Die Tiere sind unter Stress und werden von der menschlich erzeugten Umgebung in diese Situation gepfercht. Außerhalb dieses Kontextes wären Hund-Esel-Beziehungen eigentlich konfliktfrei.



Abb. 1: Szene auf der Müllhalde – drei Spezies auf engstem Raum (EO, POL / ITA 2022, 0:06:50) (eigener Screenshot)

Folgende Fragen und Aufgaben können diesbezüglich im Rahmen eines gelenkten Unterrichtsgesprächs mit Lernenden thematisiert werden. Dabei ist zu beachten, dass die Lernenden neben den tierbezogenen Inhalten auch an die filmanalytischen Kategorien herangeführt werden und entsprechende fachsprachliche Begriffe verwenden lernen (vgl. Bienk 2019):

- Charakterisiert die Beziehung zwischen Esel, Hund und Mensch in dieser konkreten Szene.
- Welche menschlichen Gegenstände prägen die Szene?
- Wie natürlich findet ihr diese Szene?
- Wie könnte diese Szene entstanden sein? Stellt Vermutungen zur Filmproduktion von EO an.

3.2 ÄSTHETIK DER ENGE

In EO manifestiert sich ein beengtes tierliches Selbst. Sich frei bewegende Tiere, wie die am Horizont galoppierenden Pferde in Abbildung 2 rechts unten erscheinen EO im Vorbeifahren nur als flüchtige Illusion (00:10:54–00:12:02). Der europäische Kontinent ist so dicht von Menschen besiedelt, dass Tiere nur in bestimmten, vom

Menschen geduldeten Nischen leben können und dürfen. Ihr Territorium bleibt weitestgehend in menschlicher Hand. Das trifft für die Tiere im Wald genauso zu wie für die Tiere in Käfigen. Mit Blick auf die Ästhetik in EO könnte man die Frage stellen, ob eine Ästhetik des Tiers im sogenannten Anthropozän, dem Zeitalter des Menschen, überhaupt noch ohne Käfigstangen, Zäune, Wände, Transportwagen, Straßen etc. zu denken ist. Selbst die Tiere des Waldes werden von Jagenden mit grünen Ziellasern in die Enge getrieben und erst der Schuss am Ende der Szene ermöglicht ein Aufatmen im Wald und bei den Rezipierenden (00:33:17–00:34:39). Generell macht der Film Gebrauch von lauten akustischen Signalen, die die Tötung von Tieren ästhetisieren, auch um die visuelle Inszenierung des Tötens aussparen zu können. Dazu gehören das Surren der Elektroschockgeräte in der Pelzfarm oder im Rinderschlachthof am Ende des Films (01:19:45–01:20:43) sowie der Schuss der Waffe, die den Fuchs tötet (00:33:17–00:34:39) oder die Schreie und aufklatschenden Baseballschläger der Hooligans bei der Attacke auf EO (00:48:04–00:48:20)⁶.

Die Pointe des Films liegt jedoch in der Wertung dieser Grenzen. Zwar hat der Mensch über alle Tiere im Film die Kontrolle und ist ihnen aufgrund seiner Machtposition, die sich auf alle Bereiche tierlichen Lebens auswirkt, überlegen. Aber diese Überlegenheit reicht nicht hinein in die Ebene der Moral. Man kann aus EO eine klare Wertung herauslesen, die die menschliche Übermacht im Anthropozän scharf kritisiert: Die Präsenz des Menschen auf der Erde ist so massiv, dass kein Tier frei von seinem Einfluss leben kann.

Folgende Fragen und Aufgaben werden diesbezüglich im Rahmen eines Filmgesprächs (vgl. Anders 2023; Albrecht 2025) mit Lernenden thematisiert, wobei es sich empfiehlt, den drei Phasen des identitätsorientierten Literaturunterrichts nach Frederking (2013) zu folgen:

- Subjektive Annäherung an den Film und Reflexion der eigenen Positionierung zum Themenfeld: Seht euch die Filmstills in Abbildung 2 an und beschreibt ihre Wirkung auf euch.
- Objektivierende Analyse und Interpretation: Wo befinden sich die Tiere in den Szenen? Wodurch werden Sie gerahmt und eingeschränkt? Wie lässt sich die Bildkomposition beschreiben? Inwiefern äußert sich in den Szenen das, was wir als tierliches Selbst bezeichnen? Suggestieren die Einstellungen tierliche Bedürfnisse? Falls ja, welche?
- Reflexion der Ergebnisse und Diskussion der persönlichen und gesellschaftlichen Relevanz: Nehmt ihr die dargestellten Tiere als Subjekte wahr, die z.B. auch ein Innenleben haben, oder als passive Objekte? Warum? Was ruft diesen Eindruck womöglich hervor?

⁶ Der Film ist ab 12 Jahren freigegeben (FSK 12), allerdings ab 16 Jahren empfohlen, vgl. <https://www.filmDienst.de/film/details/618996/EO> [06.08.2025].

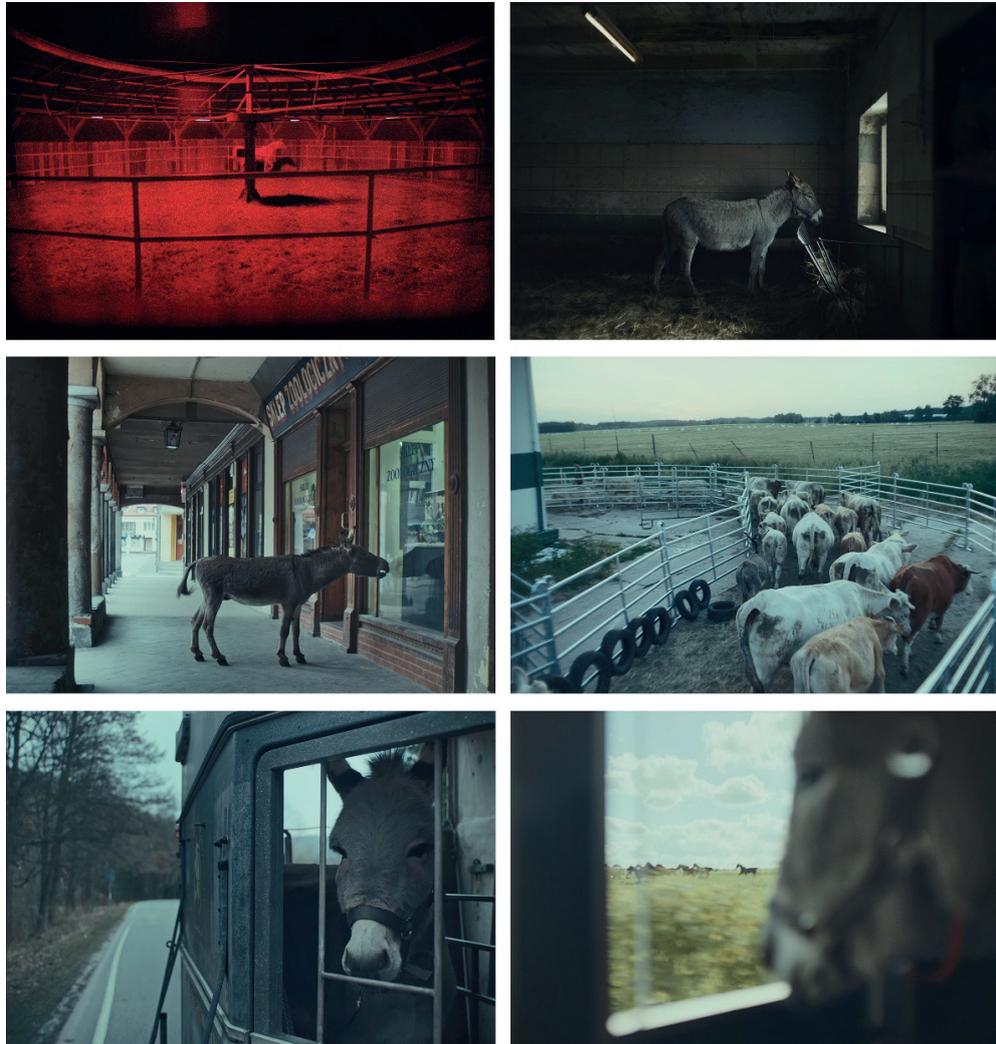


Abb. 2: Bildserie zur Ästhetik der Enge in EO (POL / ITA 2022), von links nach rechts: Dressurpferd im Training (0:18:40); EO im Stall (0:22:45); EO vor einem Aquarium (0:40:30); links EO auf dem Weg zur Schlachtung (1:22:35); Nahaufnahme EO im Pferdeanhänger (0:20:41); Schulterblick EO im Pferdeanhänger (0:10:44) (eigene Screenshots)

3.3 INSZENIERUNGEN TIERLICHEN INNENLEBENS

EO wird als Subjekt konzipiert, über dessen Innenseite die Rezipierenden nur allzu gut im Bilde zu sein scheinen. Und das, obwohl EO quasi nicht zu Wort kommt. Für die Schärfung einer Wahrnehmung einer Ästhetik des tierlichen Selbst bei Lernenden ist es hoch relevant, wie sich diese Prozesse vollziehen und wo gegebenenfalls Differenzenerfahrungen angebahnt wurden.

Da Menschen zu einem großen Teil über den Austausch von Blicken kommunizieren, erfolgt in EO – wie überhaupt in vielen Tierfilmen – häufig der Einsatz eines Close-Ups von EOs Auge(n). Die Tiefe des Blicks (s. Abb. 2, links unten) suggeriert vor allem, dass sich in der hektischen Situation bei der plötzlichen Trennung von Kasan-

dra überhaupt etwas hinter dem körperlich ansonsten ruhigen Tier regt (00:08:59). Als mögliche interpretatorische Hilfestellung bietet der Film Kasandras Mimik als Folie, vor deren Hintergrund wir auch in EO Panik, Fassungs- und Hoffnungslosigkeit, Angst etc. vermuten könnten. Allerdings gibt EOs gelassenes Verhalten vor allem Grund zur Annahme, dass er überhaupt nicht erfasst, was hier gerade geschieht und welche Konsequenzen dies für ihn hat. Der Film suggeriert nämlich bereits zuvor eine gewisse Beliebigkeit der Ereignisse in EOs Leben, die jeweils von den Menschen bestimmt werden. Insofern ist der Abtransport für EO mehr Normalität, als dies für Kasandra der Fall ist.

Überhaupt sind Close-Ups von tierlichen Körperteilen ein beliebtes filmisches Mittel, um die Singularität und Subjektivität eines Tieres zu betonen. Als EO nach der Hooligan-Attacke in einer Tierklinik aufwacht, hören die Rezipierenden einen Wärter, der den Gedanken äußert, ob es angebracht sei, ein Tier unter solch schweren Schmerzen leben zu lassen. Die Close-Ups von EOs tief ein- und ausatmender Nase – von unten geschossen, während EO auf der Seite liegt – geben darauf eine klare Antwort: *Schaut her, ich atme und will weiterleben!* (00:50:39–00:52:33)

Ähnlich intensiv sind die Kameraeinstellungen, in denen die subjektive Kamera EOs Weltansicht einfängt, in der also im Rahmen der Inszenierung die Wahrnehmung der Rezipierenden mit EOs Wahrnehmung verschmilzt. Der Effekt gesteigerter Empathie und Fürsorge soll offenkundig wirken. Daneben finden sich Nahaufnahmen von EOs Kopf und Gesicht, die ebenfalls das tierliche Selbst charakterisieren. Die beiden Filmstills in Abbildung 3 unten zeigen EO in Kontakt mit dem italienischen Priester Vito, der EO an einer Tankstelle angebunden sieht und danach begleitet (01:05:55–01:07:36). Erzeugt die Draufsicht auf EOs Schnauze und sein Hochstubsen an Vitos Arm Verspieltheit und Neugier, so bewirkt EOs fokussierter Blick auf seinen Gesprächspartner, dass man EO für einen guten Zuhörer hält, wie dies im Übrigen auch Vito empfindet. Beide Einstellungen tragen zur starken Inszenierung von EOs Unauswechselbarkeit als Gegenüber, seiner Subjektivität, Situiertheit und Relationalität bei, er scheint jederzeit dazu in der Lage und auch dazu gewillt, mit anderen Lebewesen Bindungen einzugehen.



Abb. 3: Bildserie zur Inszenierung tierlichen Innenlebens in EO (POL / ITA 2022), von links nach rechts: Nahaufnahme Kasandras bei der Trennung von EO (0:08:59), Close-Up von EOs Auge bei der Trennung von Kasandra (0:09:04), subjektive Kamera nach Attacke auf EO (0:48:26), Close-Up von EOs Schnauze (0:51:49), Draufsicht auf EOs Gesicht (1:06:34), Nahaufnahme EOs im Gespräch mit Vito (1:09:03) (eigene Screenshots)

Diesen Aspekten nähern sich die Lernenden im Rahmen handlungsorientierter Aufgabenformate an:

- Erstellt eine Emotional Roadmap (in Anlehnung an Melzener 2010, 108–109), indem ihr zunächst den Handlungsverlauf entlang eines Zeitstrahls nachzeichnet. Bindet dann eure eigenen Emotionen an bestimmte Situationen an. Vergleicht im Anschluss, ob sich eure Ergebnisse ähneln und überlegt, was euch zur jeweiligen Darstellung bewegt hat. Die Bildserie in Abbildung 3 kann erste Anhaltspunkte für mögliche Stationen einer Emotional Roadmap geben. Die Emotionen können in Sprache gefasst werden oder in anderer Form kreativ umgesetzt werden (z.B. Symbole, Farben etc.).

- Da weder wir noch die Menschen im Film EO genau wissen können, was im Esel EO in den jeweiligen Situationen genau vor sich geht, sind die Rezipierenden gezwungen, ihre eigene Lesart von EO zu entwickeln. Findet daher in einem weiteren Schritt Beschreibungen eurer Lesart von EOs Innenleben, indem ihr euren eigenen Emotionen aus der Aufgabe zuvor die von euch vermuteten Emotionen EOs zur Seite stellt. Geht dabei möglichst sensibel mit dem Problem um, dass das Innenleben von Eseln für Menschen weitestgehend verborgen ist.
- EO arbeitet stark auf der Ton-Ebene: Überlegt, wie ihr EOs Reise mit Alltagsgeräuschen begleiten würdet und erstellt dazu eine eigene Geräusch-Collage.

4 — FAZIT

Die Verknüpfung von Filmästhetik und ästhetischer Wahrnehmung zeigt beachtliche Potenziale für Bildungsprozesse, insbesondere wenn diese mit den Anliegen der CAS verbunden werden. Filme wie EO eröffnen nicht nur Differenzenerfahrungen und Begegnungen mit dem Fremden, sondern schärfen auch das Bewusstsein für die prekäre Position nicht-menschlicher Tiere in menschlichen Gesellschaften. Die Filmbildungskonzepte von Zahn und Walberg bieten hierbei einen Ansatz, das Fremde als Bildungsimpuls zu nutzen, indem sie Irritationen, Verfremdungen und Rezeptionswiderstände in den Fokus rücken. Die ästhetische Wahrnehmung wird so zu einem Ausgangspunkt für die Reflexion der eigenen Haltung gegenüber Tieren, da Filme nicht nur emotional involvieren, sondern auch normative Denk- und Handlungsmuster offenlegen und kritisch beleuchten können.

In der Verbindung von Filmbildung und CAS wird deutlich, dass Bildungsprozesse durch Filme wie EO nicht nur individuelle Wahrnehmungen erweitern, sondern auch kollektive Diskurse über das Verhältnis von Menschen und Tieren transformieren können. Diese Filme bieten Raum für eine Neuperspektivierung von Weltordnungen und schärfen das Bewusstsein für die ethischen und moralischen Dimensionen des Umgangs mit Tieren.

QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN

— 101 DALMATINER (101 DALMATIANS). USA 1996. Regie: Stephen Herek. DVD: Walt Disney / Leonine. — Cow. UK 2021. Regie: Andrea Arnold. DVD: MUBI. — DER WEISSE HAI (JAWS). USA 1975. Regie: Steven Spielberg. DVD: Universal Pictures. — EO. POL / ITA 2022. Regie: Jerzy Skolimowski. DVD: Arp; BFI. — FINDET NEMO (FINDING NEMO). USA 2003. Regie: Andrew Stanton. DVD: Walt Disney / Leonine. — GUNDA. NOR / USA 2020. Regie: Victor Kossakovsky. DVD: Filmwelt / EuroVideo. — ZUM BEISPIEL BALTHASAR (AU HASARD BALTHAZAR). FRA / SWE 1966. Regie: Robert Bresson. DVD: Criterion Collection.

SEKUNDÄRQUELLEN

— **Albrecht, Christian (2025)**: Ästhetische Kommunikation über Filme. Ein Gesprächsmodell für den Deutschunterricht. In: *Der Deutschunterricht*, H.1 (2025), 70–79. — **Anders, Petra (2023)**: Das Filmgespräch als Raum für das Denken in Möglichkeiten. Eine empirische Studie. In: Kellermann, Ingrid / Ferrin, Nino (Hg.): *Narrative Räume für das Denken in Möglichkeiten. Perspektivität – Fiktionalität – Kreativität*. Tübingen: Stauffenburg, 213–230. — **Baker, Steve (2001)**: *Picturing the Beast. Animals, Identity, and Representation*. Urbana: University of Chicago Press. — **Bernaerts, Lars / Caracciolo, Marco / Herman, Luc / Vervaeck, Bart (2014)**: The Storied Lives of Non-Human Narrators. In: *Narrative*, H. 1 (2014), 68–93. Auch online: <https://www.jstor.org/stable/24615410> [03.06.2025]. — **Bienk, Alice (2019)**: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren. — **Borgards, Roland (2016)**: Tiere und Literatur. In: Ders. (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 225–244. DOI: [10.1007/978-3-476-05372-5_5](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05372-5_5). — **Brandstätter, Ursula (2012)**: Ästhetische Erfahrung. In: *Kulturelle Bildung Online*. DOI: [10.25529/92552.59](https://doi.org/10.25529/92552.59). — **Burt, Jonathan (2002)**: *Animals in Film*. London: Reaktion Books. — **Cipa, Matthew (2024)**: A tale of two Donkeys: Transcendent Creatures and Transcendental Style in AU HASARD BALTHAZAR and EO. In: *Senses of Cinema*, H. 109 (2024). <https://www.sensesofcinema.com/2024/film-and-the-nonhuman/a-tale-of-two-donkeys-transcendent-creatures-and-transcendental-style-in-au-hasard-balthazar-and-ao/> [03.06.2025]. — **Dridi, Yosr (2023)**: Humanizing the Non-Human: A Review of Jerzy Skolimowski's *EO*. In: *The Quint: An Interdisciplinary Quarterly from the North*, H. 2 (2023), 252–259. <https://www.ucn.ca/wp-content/uploads/2023/04/The-Quint-v15.2.pdf> [02.06.2025]. — **Frederking, Volker (2013)**: Identitätsorientierter Literaturunterricht. In: Ders. / Krommer, Axel / Meier, Christel (Hg.): *Taschenbuch des Deutschunterrichts. Bd. 2: Literatur- und Mediendidaktik*. 2., aktual. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 427–470. — **Freudenberg, Ricarda / Lessing-Sattari, Marie (Hg.) (2020)**: *Zur Rolle von Irritation und Staunen im Rahmen literarästhetischer Erfahrung. Theoretische Perspektiven, empiriebasierte Beobachtungen und praktische Implikationen*. Berlin: Peter Lang. DOI: [10.3726/b16769](https://doi.org/10.3726/b16769). — **Kompatscher, Gabriela / Spannring, Reingard / Schachinger, Karin (2021)**: *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*. Münster: Waxmann. DOI: [10.36198/9783838547596](https://doi.org/10.36198/9783838547596). — **Lell, Katja / Zahn, Manuel (2024)**: *Spannungsfelder interkultureller Filmbildung*. München: kopaed. — **Maiwald, Klaus (2005)**: *Wahrnehmung – Sprache – Beobachtung. Eine Deutschdidaktik bilddominanter Medienangebote*. München: kopaed. — **Maiwald, Klaus (2010)**: Der dreifache Emil – Ästhetisches Lernen an den Verfilmungen von Erich Kästners Detektivklassiker. In: Kepser, Matthis (Hg.): *Fächer der schulischen Filmbildung*. München: kopaed, 123–145. — **Malamud, Randy (2013)**: *An Introduction to Animals and Visual Culture*. London: Palgrave MacMillan. DOI: [10.1057/9781137009845](https://doi.org/10.1057/9781137009845). — **Melzener, Axel (2010)**: *Kurzfilm-Drehbücher schreiben. Die ersten Schritte zum ersten Film*. Ober-Ramstadt: Sieben Verlag. — **Mills, Brett (2017)**: *Animals on Television. The Cultural Making of the Non-Human*. London: Palgrave Macmillan. DOI: [10.1057/978-1-137-51683-1](https://doi.org/10.1057/978-1-137-51683-1). — **Molloy, Claire (2011)**: *Popular Media and Animals*. London: Palgrave Macmillan. DOI: [10.1057/9780230306240](https://doi.org/10.1057/9780230306240). — **Mullan, Bob / Marvin, Garry (1999)**: *Zoo Culture*. Urbana: University of Illinois Press. — **Nessel, Sabine (2016)**: Tiere und Film. In: Borgards, Roland (Hg.): *Tiere – Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 262–270. DOI: [10.1007/978-3-476-05372-5_5](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05372-5_5). — **Parkinson, Claire (2019)**: *Animals, Anthropomorphism and Mediated Encounters*. New York: Routledge. DOI: [10.4324/9780429203244](https://doi.org/10.4324/9780429203244). — **Schluchter, Jan-René / Hoiß, Christian (2024)**: Tiere – Medien – Bildung. Perspektiven der Animal Studies für Medienbildung und Politische Bildung. In: Juchler, Ingo (Hg.): *Beziehungsweisen von Mensch, Tier und Umwelt*. Wiesbaden: Springer, 177–196. DOI: [10.1007/978-3-658-42653-8_11](https://doi.org/10.1007/978-3-658-42653-8_11). — **Schultz-Figueroa, Benjamin (2023)**: *The Celluloid Specimen. Moving Image Research into Animal Life*. Oakland: University of California Press. DOI: [10.1525/luminos.145](https://doi.org/10.1525/luminos.145). — **Späth, Lena (2022)**: Wir und Die. Zur Diachronie der lexikalischen Basisunterscheidung Mensch vs. Tier. In: Lind, Miriam (Hg.): *Mensch – Tier – Maschine. Sprachliche Praktiken an und jenseits der Außengrenze des Humanen*. Bielefeld: transcript, 77–106. DOI: [10.1515/97838389453131-004](https://doi.org/10.1515/97838389453131-004). — **Walberg, Hanne (2011)**: *Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik*. Bielefeld: transcript. DOI: [10.1515/transcript.9783839418208](https://doi.org/10.1515/transcript.9783839418208). — **Zahn, Manuel (2012)**: *Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse*. Bielefeld: transcript. DOI: [10.1515/transcript.9783839421215](https://doi.org/10.1515/transcript.9783839421215). — **Zenker, Friederike (2023)**: *Das Tier im Bild. Verbindungen von Tierethik und Ästhetik*. Bielefeld: transcript. DOI: [10.1515/9783839466186](https://doi.org/10.1515/9783839466186).

ÜBER DIE AUTOREN

Dr. Christian Hoiß ist Akademischer Oberrat am Institut für deutsche Sprache und Literatur II an der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf kulturwissenschaftlichen Zugängen im Literaturunterricht, mediendidaktischen Implikationen des digitalen Wandels sowie einer fachdidaktischen BNE-Forschung.

Dr. Jan-René Schluchter ist Akademischer Oberrat an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg, Institut für Erziehungswissenschaft, Abteilung Medienpädagogik. Seine Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Medienpädagogik und Inklusion / Inklusiver Bildung, Medienpädagogik und Nachhaltigkeit / Bildung für nachhaltige Entwicklung, Filmbildung sowie Medienpädagogik und Animal Studies.