

**Hans J. Wulff**

## **Filmbären: Bilder und Konzeptualisierungen des Bären im Film**

Der Artikel erschien zuerst in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 9, 2016, S. 69-84, URL:

[http://www.rabbiteye.de/2016/9/wulff\\_filmbaeren.pdf](http://www.rabbiteye.de/2016/9/wulff_filmbaeren.pdf).

URL der vorliegenden Fassung: <http://www.derwulff.de/2-219>.

### **Die Kulturologie der Tiere**

Eine Zivilisationsgeschichte des Tieres als Teil der menschlichen Kultur umfasst eine Geschichte seiner Repräsentation in magischen Darstellungen, Höhlenzeichnungen, Ausstellungsformaten ebenso wie in barocken Menagerien, den bürgerlichen Zoos und natürlich in allen Künsten einschließlich des Films und des Fernsehens. Immer ist damit eine Reflexion der Beziehungen des Kulturellen zum ‚Wild-Natürlichen‘ verbunden. Das Tier ist Teil der menschlichen Kultur, ob es domestiziert ist oder nicht. Die Gegenüberstellung von Natur und Kultur ist selbst eine kulturelle Konstruktion und keinesfalls naturgegeben. Sie ist Gegenstand von Interpretation und modelliert das Wirkliche in einem Entwurf von Welt aus der dominanten Perspektive des Homo sapiens als Utopie, als regressiver, eskapistischer oder idealisierter Handlungsraum und so weiter. Das Erzählen ist eine der mächtigsten Strategien der Kultur, Sinnhorizonte herauszustellen, den inneren Zusammenhang des Wirklichen zu zeichnen und den Ort abzustechen, an dem Dinge der Welt in funktionale Beziehung zur Menschenwelt treten. Tiere sind Teil der (dargestellten) sozialen Realität und stehen immer auch in Opposition zu ihr.<sup>3</sup> Sie markieren die Sphäre des Fremden und Außerweltlichen ebenso wie die der Assimilation der Tiere in den kulturellen Horizont des Menschlichen. Und selbst wenn sie das ‚Außerhalb‘ der zivilisierten Welt anzeigen, dann tun sie dies immer ‚in kultureller Beschreibung‘. Eine Kulturologie der Tiere rekonstruiert die Bedeutungsgeschichten einzelner Tiere oder des Animalischen insgesamt, immer in historischer Perspektive, weil Kultur nichts Feststehendes ist, sondern einem steten Wandel unterliegt. Darum stößt sie auch nicht auf die Bedeutung der Tiere im Allgemeinen oder einzelner Tiere, sondern auf Bedeutungshorizonte und dramatische Funktionen, die ihnen in diversen Geschichten zugewiesen werden und in denen die Beziehungen zwischen dem Kultürlichen und dem Natürlichen immer wieder neu ausgelotet werden, oft an viel ältere Bedeutungsgeschichten anknüpfend. Eine Kulturologie des Bären bedarf daher – anders

als in einer biologischen Klassifikation – auch keiner Arten und Unterarten der Bären (ursidae) als Kategoriensystem. Vielmehr erscheinen Bären in dieser Perspektive als narrativisierte Tiere, die an Bedeutungshorizonte und dramatische Funktionen gebunden sind. Immer geht es um eine Semantisierung der animalischen Akteure, eine kontextsensible Analyse ist daher erforderlich. Dabei geht es immer auch um ‚Geltungsgeschichten‘: Manches ist nur kurzfristig lesbar und nur für Zeitgenossen erschließbar; andere Deutungen bleiben dagegen über Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte stabil.

### **Für eine Bedeutungsgeschichte des Bären**

Ob als fürsorgliches Muttertier, einfältiger Tollpatsch, unkontrollierbare Bestie oder schützenswertes wildes Tier – der Bär zählt zweifellos zu den populärsten tierischen Protagonisten in fiktionalen wie nichtfiktionalen Filmen. Die Geschichte der filmischen Bären Darstellung ist fast so alt wie die Geschichte des Films. Die ersten Bären wurden während der Bärenfütterung im Zoo, mit Zirkuskunststückchen oder in Jagdfilmen abgelichtet. Die Kette mit fiktionalen und nichtfiktionalen Aufnahmen von Bären in Zoos und Zirkuszelten, in freier Wildbahn oder als Tanzbären auf Jahrmärkten ist seitdem nicht mehr abgebrochen. Bären finden sich in allen Genres, sie bedienen alle Rezeptionsaffekte. Von sentimental Tiergeschichten über Horrorfilme bis hin zu primär informativen Tierdokumentarfilmen – Bären sind als filmische Darsteller von einer ähnlichen Universalität wie menschliche Figuren, können bedrohliche Killer genauso sein wie Helfer in Notlagen, als hilflose Bärenjunge Mitleid und Fürsorge auf sich ziehen wie aber auch den Jäger zum Kräften einladen.

Die Ambivalenz, mit der den Tieren in allen Phasen der Kulturgeschichte begegnet wird, prägt die Beziehungsgeschichte von Mensch und Bär über alle Grenzen von Kulturen und Kontinenten hinweg. Bis heute sorgt das imposante Tier zugleich für Bewun-

derung und Angst. Die Vielfalt der symbolischen und affektiven Bedeutungen, mit denen Bären belegt worden sind, zeigt sich auch in seiner medialen Darstellung, die von Prozessen der Symbolisierung, der Dämonisierung und Sentimentalisierung gezeichnet ist. Und zumindest die Zeit der bürgerlichen Moderne kennt den Bären auch als Kuscheltier, als Teddybären [1] und am Ende gar als Gummibären (nach ihrer Einführung durch die Firma Haribo im Jahre 1922). Die Bärenpuppe – ein Substitut des realen Bären – mag für eine radikale Domestizierung eines Tieres gelten, das zumindest in seinen großen Rassen eines der gefährlichsten Tiere ist, dem der Mensch in der Natur begegnen kann. Manche Geschichte der Bären Darstellungen führen die Affinität, die menschliches Kulturschaffen mit den Bären verbindet, auf seine Fähigkeit zurück, sich auf die Hinterbeine zu stellen; darin würde er dem Menschen ähnlich, ohne mit ihm verwandt oder ihm freundlich gesinnt zu sein. Die Wärme des Fells, die Bedächtigkeit der meisten seiner Bewegungen, sein Heißhunger auf Honig sind andere Charaktereigenschaften, die das Gefährliche zurücknehmen, ihn in menschlichen Kategorien ganz anders fassen.

Es bedarf einer „Kulturgeschichte des Bären“, die bis in die Vor- und Frühgeschichte zurückreicht [2], vielleicht sogar einer anthropologischen Untersuchung [3], will man verstehen, dass kein Wildtier eine solche Prominenz in der Filmgeschichte hat wie der Bär. Und nicht nur dort. Im Rückblick auf die Zehntausende von Jahren der Begegnung von Mensch und Bär finden sich Bärenkulte, die in Europa schon vor mehr als 70.000 Jahren nachgewiesen worden sind und die in manchen schamanischen Naturreligionen bis heute überlebt haben [4]. Oder es finden sich mythologische Deutungen, wie in der griechischen Mythologie die *ursa major* (= große Bärin) als eine Inkarnation der Göttin Artemis oder Kallisto angesehen war, die ihrerseits als Wächterin des Polarsterns und der Weltachse galt; Juno hatte Kallisto in eine Bärin verwandelt, weil sie Jupiters Liebeswerben erhört hatte. Es finden sich Legenden- Erzählungen wie die von Zeus, der auf Kreta von zwei Bärinnen ernährt wurde [5]. Und die „Berserker“ waren eine germanische Kriegerkaste, die ein Hemd aus Bärenhaut trugen (die *ber sark*), die ihnen den Mut einer Bärin gab, die um ihre Jungen kämpft [6].

Die Bedeutungsgeschichte des Bären ist in ihrer ganzen Vielfalt und Widersprüchlichkeit auch im Film

gespiegelt [7]. Ein einheitlicher narrativer oder dramatischer Typus läßt sich nicht ausmachen, und es gibt sicherlich kein Rollenfach des „Bären“. Vielmehr stößt man auf eine ganze Familie von Motiven, ganz unterschiedliche Konzeptionen des Bären. Und es sind nicht nur reale Bären, die vor der Kamera gestanden haben, sondern es sind auch die animierten Bärenfiguren, die es zu bedenken gilt und die ihrerseits noch einmal eigene Bedeutungsfelder eröffnen.

## Kleine Typologie der Filmbären

Der folgende Überblick über die Filmographie der Filmbären versucht, das ganze Spektrum der Rollen und Motive in den Blick zu nehmen, wissend, dass es ausschnittshaft bleiben muss und voller Widersprüche und Unvereinbarkeiten bleiben wird. Es gibt nicht *ein* Konzept des Bären in unserer Kultur, sondern verschiedene. Bären sind eingebunden in narrative Strukturen, sie gehören zum Environment erzählter Welten, ihnen sind manche dramatischen Szenen auf den Leib geschrieben. Oft sind sie zudem in Symbolisierungsprozesse eingebunden, sind Metaphern eines eigentlich Gemeinten. Heterogenität kennzeichnet die Anverwandlungen der Bärenfigur im Geschäft des Films (und der anderen Künste ebenso). Darum sollte man stets von *Bärenbildern* im Plural sprechen und nicht davon ausgehen, dass sich ein kompaktes Bärenmotiv aus der Vielfalt der Filme und Fernsehsendungen herauschälen ließe [8].

Trotz dieser Vorbedenken seien wenigstens einige eigenständige Konzeptualisierungen und Repräsentationsweisen hier kurz aufgelistet.

### (1) Die dokumentaren Bären

Das Leben vor allem der großen Bärenarten (allen voran des Grizzly als größter Braunbärenart, gefolgt vom Eisbären [9]) in freier Natur zu beobachten, ist für Zuschauer ein Gegenstand hohen Interesses, für viele Tierfilmer eine große Herausforderung; weil es aber gefährlich ist, sich in die Nähe von Bären zu begeben, setzt sich der Filmer handfester Gefahr aus, was seinerseits in den Filmen thematisiert wird. Die Bilder von Bären, die selbstvergessen mitten im Fluss stehen und nach springenden Lachsen haschen, gehören sicherlich zum Eindrucksvollsten, was diese Art von Aufnahmen produziert hat. Die Bären-Dokumentationen der Früh-

zeit machen den Eindruck großer Naivität (und sind wohl meist mit dressierten Bären inszeniert worden [10]). Mit James Algars halbstündigem Film *Bear Country* (USA 1953) und Eugen Schumachers Langfilm *Im Land der schwarzen Bären* (BRD 1958) beginnt aber eine Kette von dokumentarischen Bärenfilmen, die bis heute weiter bedient wird. Die Faszination am Gegenstand scheint ungebrochen.

Erst in jüngster Zeit beginnt auch im Film eine Reflexion über die epistemologische Frage, ob Bären, die im Zoo ausgestellt werden, nicht wesenhaft andere Bären seien als solche in freier Wildbahn [11]. Werner Herzogs Film *Grizzly Man* (USA 2005) komplementiert vorhandenes Amateurmaterial, das der realen Geschichte des „Grizzly-Mannes“ entstammt, die für den Film die Vorlage bildet und die er dramatisiert und reflektiert, in Stimme und Bild durch einen zweiten epistemischen und moralischen Point-of-View entgegen, kritisiert und problematisiert die scheinbare Authentizität der Aufnahmen. Vor allem dieser Film stellt so für den Zuschauer ein Material zur Verfügung, dessen Zweistimmigkeit dieser nur reflexiv erschließen kann. Der Film zeigt, dass schon die erste Begegnung seines Helden mit den Bären gefiltert war, sie waren mit euphorischen Urteilen und empirisch kaum zu rechtfertigenden Erwartungen belegt. Leicht hätte der Film sie duplizieren können. Stellte sich schon auf der vorfilmischen Ebene die Frage, mit welchen Voreinstellungen im Kopf der Held den Kontakt mit Wildbären suchte, vervielfältigt sich die Frage, wenn es um die Darstellung der Bären (und der realen Geschichte, auf die der Film wie die Amateurfilme zurückgreifen) in einem erzählenden Film geht, also auf einer zweiten Stufe der Abbildung. Herzog zeigt das Geflecht von Geschichten und Symbolisierungen, das jeden umstellt, der sich der Realität unserer Begegnung mit Bären annähern will. Er macht das Dokumentarische selbst zur Frage.

## **(2) Die protagonalen Bären**

*Protagonale Bären* werden zwar meist in freier Wildbahn aufgenommen, doch werden sie in eine Spielhandlung eingebettet, die Züge des Dramas und des Spielfilms trägt. Ob es um die Abenteuer einer Bärenfamilie im Yellowstone-Nationalpark (wie in dem Disney-Film *Yellowstone Cubs*, USA 1963, Charles Draper) oder um eine Bärenwaise geht, die von einem fremden Bären adoptiert und großgezo-

gen wird (wie in *L'Ours*, Frankreich 1988, Jean-Jacques Annaud), tut wenig zur Sache.

Zwei Dinge kommen zusammen, die eine ganze Reihe von Bärenfilmen in einem Zwischenbereich zwischen den beiden filmischen Gattungen Spiel-/Dokumentarfilm und ebenso in einer Spannung zwischen den beiden damit verbundenen Rezeptionsmodi ansiedelt: Wenn in einem Film wie *Toklat* (USA 1971, Robert W. Davidson) die oft gerühmten Tieraufnahmen *on location* in den Wäldern Utahs gemacht werden, so sichert dies dem Film einen eigenen Schauwert neben der Geschichte von der Rettung eines Nutztieres reißenden Bären, die der Film erzählt. Er hat ein doppeltes Thema, bietet dem Zuschauer seine Geschichte an ebenso wie Bilder einer Realität, die der Zuschauer so nie gesehen hat und die eben nicht eine filmisch-diegetische Welt darstellen, sondern der äußeren Realität entstammen. Die Spektakularität der Aufnahmen verbunden mit den Bindungskräften von Geschichten schaffen ein Rezeptionsangebot, das auf mehreren Ebenen gleichzeitig lokalisiert ist und die Gratifikationen von dokumentarischen Aufnahmen mit denen des Teilnehmens an einer Spielhandlung miteinander verbinden.

In den allermeisten Filmen wird mit dressierten Bären gearbeitet, weshalb die Beispiele, in denen tatsächlich „wilde Bären“ gezeigt werden, so auffallend sind. Wie schwierig es ist, sich tatsächlich Bären zu nähern, mit ihnen zu kommunizieren oder zu spielen, ohne selbst in Gefahr zu geraten, ist gelegentlich selbst thematisiert worden (und nicht erst in Werner Herzogs Film *Grizzly Man*, USA 2005, über Timothy Treadwell, der mit Bären zusammenleben wollte und dabei umkam). John "Grizzly" Adams (1812-1860) war ein kalifornischer Trapper und der vielleicht erste Trainer von Grizzly-Bären, die er an Menagerien, Zoologische Gärten und Zirkusse verkaufte. Seine Biographie [12] ist mehrfach dramatisiert sowie um erfundene Geschichten erweitert worden (in *The Life and Times of Grizzly Adams*; USA 1974, Richard Friedenber, und diversen Folgefilmen). Ob man diese Filme eher in den Horizont der „Beherrschung der Natur“, einer schwer erfassbaren „Empathie mit dem Wildtier“ oder einer mystischen und quasi-religiösen „Einswerdung mit der Natur“ rücken soll, kann hier nicht thematisiert werden. Dass die Helden aber in die Nähe von Pferde-, Hunde- und anderen Flüsterern gehören, sollte evident sein.

### (3) Die *Begegnungen mit dem Bären*

Im Western und in vielen Abenteuerfilmen ist die Begegnung mit wildlebenden Bären eine der größten Bedrohungen, die dem Trapper oder Abenteurer begegnen kann. Die *Szene der Begegnung mit dem Bären* gehört zum festen Szeneninventar dieser Genres. Diese Bären bleiben anonym, sie sind Teil der Wildnis und keine Prot- oder Antagonisten. Ob sie davonziehen oder getötet werden, beendet die Szene; von größerem narrativen Belang werden sie dadurch nicht. Manchmal weitet sich die Rolle des Bären aus und er wird zur Inkarnation der feindlichen Natur selbst [13].

Eine ganze Reihe von biopic-artigen Filmen inszeniert auch die Begegnung mit dem Bären als einen Höhepunkt der Begegnung von Aussteigern mit der Feindlichkeit der Natur (wie etwa in *The Adventures of Frontier Freemont*, USA 1976, Richard Friedenberg, oder in *Legend of the Wild*, USA 1980, Charles E. Sellier jr., Brian Russell). Dass die menschlichen Helden die Auseinandersetzung mit dem Bären überleben, ist narrativ oft als „Prüfung“ zu lesen, als Leistung, die die Helden erbringen müssen, um sich zu den naturnahen Gestalten zu wandeln, die sie werden wollen. Eine andere narrative Funktion ist die „Bewährungsprobe“, die Städter zu bestehen haben, die es in die Wildnis verschlagen hat – oft nach einem Flugzeugabsturz wie in *Starbird and Sweet William* (USA 1973, Jack B. Hively) oder *The Edge* (USA 1997, Lee Tamahori), aber auch in einem Kinderfilm wie *True Heart* (USA 1997, Catherine Cyran).

### (4) Die *Tanz- und Tolpatschbären*

Ganz anders dagegen sind die *Tanzbären* und die *komischen Bären* im textuellen Gefüge lokalisiert. Auch sie treten fast ausschließlich als szenische Gags auf, als komische Zwischenspiele, in denen sich ihre Gefährlichkeit ins Gegenteil verkehrt. Wenn in *Men's Favorite Sport* (USA 1964, Howard Hawks) ein Bär durch das Szenario fährt, den Zufall und Unglück auf ein Moped verschlagen haben, dann wird dem Camp in der Wildnis seine letzte Bedrohlichkeit genommen – selbst die Bären scheinen dem Unterhaltungsprogramm zuzugehören, das derartige Anlagen anbieten.

Ähnlich sind die *Tolpatsch-Bären* angelegt, die allein auf Grund ihrer Größe mit den Objekten ihrer

Umgebung in Konflikt geraten. Diese Bären sind nicht nur unbeholfen, sondern auch ausgesprochen neugierig und versuchen, sich ihre Umwelt wie in jeder guten Slapstickszene durch Berühren, Beschnupern und In-den-Mund-Nehmen anzueignen. Das macht sie ebenso menschlich wie lächerlich, zumal sie trotz aller Missgeschicke nicht aus der Ruhe zu bringen sind. Kindliche Bären zeigen das Tolpatschige noch ausgeprägter, ihre Affinität zum Komischen liegt auf der Hand.

Natürlich finden sich auch Filme mit Tanzbären im eigentlichen Sinne – jenen Jahrmarktsvergnügungen, die aber einen noch primitiven Status der Unterhaltungskünste anzeigen. Es sind durchweg historische Filme, die oft ganz marginale Szenen mit dem Auftritt von Dompteur und Tanzbär als einprägsames Bild des zeitgenössischen öffentlichen Entertainments enthalten. Im neueren Film gehören Tanzbären zum Inventar osteuropäischer Jahrmarktsvergnügungen (wie in den Filmen Emir Kusturicas, etwa in *Zivot je cudo / Das Leben ist ein Wunder*, Frankreich/Serbien 2004).

### (5) Die *Horrorbären*

Die *Horrorbären* sind – wie andere Tiere auch, die sich als Killer aufführen – ideale Bösewichte in Horror- und Splatterfilmen. Sie müssen getötet werden, will man sie an ihrem tödlichen Handwerk hindern (und wenn man eine Panzerfaust braucht, ist auch diese genehm [wie in *Grizzly - The Deadliest Claws on Earth*, USA 1975, William Girdler]). Sei es, dass ein Bär sich gegen die Jäger zur Wehr setzt, die ihn umbringen wollen, sei es, dass ein gewaltiger Grizzly ohne jeden Grund über ein Rock-Festival herfällt und so viele Fans umzubringen versucht, wie er nur kann. Immer geraten die in tödliche Gefahr, die sich in die Jagdgründe des Bären begeben. Die Bären erweisen sich dann als die tatsächlich gefährlichsten Feinde, die dem Menschen in freier Wildbahn begegnen können. Möglicherweise verschärft sich die Gefahr im Horrorfilm noch, wenn sich Bären durch die Berührung mit Umweltgiften zu verändern beginnen; in *Prophecy* (USA 1979, John Frankenheimer) etwa führt Quecksilber in Fabrikabwässern zu Mutationen – und es entsteht ein riesenwüchsiger und im Verhalten veränderter Killer-Bär, der seit längerem Menschen umbringt und seinerseits zur Strecke gebracht werden muss.

Und doch gibt es einen gewichtigen Unterschied in der Motivation der diversen Horrorbären: Bären, die sich gegen die Jäger wehren, handeln wie normale Filmfiguren – sie haben auch das (zumindest narrative) Recht zur Notwehr; zwar haben sie meist zuvor das Vieh auf den Weiden der Rancher gerissen, gehören insofern – im narrativen Recht mancher Genres – auf eine Stufe mit Viehdieben und Wilderern. Es nimmt nicht Wunder, dass Filme, die dieses Submotiv durchspielen, im generischen Horizont des Western angesiedelt sind (wie etwa *Man's Best Friend*, USA 1935, Edward A. Kull, Thomas Storey, oder *The Night of the Grizzly*, USA 1966, Joseph Pevney). Dagegen handeln die Bären im neueren Horror- und Splatterfilm außerhalb jeden Rechtsrahmens – sie sind Killer, weil sie Menschen fressen, und sie fressen Menschen, weil sie Killer sind. Derartige Tautologien findet man z.B. *Grizzly Park* (USA 2007, Tom Skull), in dem ein Mörder-Bär über acht Jugendliche herfällt. Doch selbst in diesen Geschichten stößt man am Ende meist auf Motivationen und Rechtfertigungen; in *Grizzly II: The Concert* (USA 1987, André Szöts) ist z.B. dem Morden des Titel-Bären ein Massaker vorangegangen, das Wilderer zuvor unter den Bären eines Naturparks angerichtet hatten.

### **(6) Die Freundebären**

Genau die Gegenrolle spielen die *Freundebären*, die den meist kindlichen Protagonisten gut gesonnen sind, die sie mit ihrer Kraft und Größe beschützen und abschirmen. Viele der Filme sind Kinderfilme. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass diese Spielfilme Ansichten der Plüsch- und Teddybären und anderer Spielzeuge dramatisieren. Manchmal dreht sich das Schutzverhältnis um; wenn also in *King of the Grizzlies* (USA/Kanada 1970, Ron Kelly) der Indianer, der als Kind ein verwaistes Bärenjunges aufzog und dann in die Wälder entließ, zum Beschützer des keinen und am Ende des inzwischen ausgewachsenen Bären wird, als er hört, dass Rancher Jagd auf ihn machen, dann gibt der Film den Blick frei auf die moralischen und sozialen Werte, die den Kern der Beziehung von Mensch und Tier ausmachen.

### **(7) Menschen in Bärengestalt**

Auf der Grenze der Bärenfilme angesiedelt sind die Filme mit *Menschen in Bärengestalt*. Es finden sich Märchen wie *Kvitebjörn Kong Valemon / Der Eis-*

*bärkönig* (Norwegen/Schweden/BRD 1991, Ola Solum), der von einem Fluch erzählt, den eine Hexe über einen jungen König verhängt, der sieben Jahre als Eisbär durch die Welt streifen muss; nur in der Nacht kann er sich in seine menschliche Gestalt zurückverwandeln – eine Prinzessin erkennt seine Verwunschenheit und hilft, dass er wieder ganz Mensch wird. Die Anklänge an die Struktur des alten und mehrfach verfilmten Volksmärchens *La Belle et la Bête* sind deutlich (am eindrucksvollsten 1946 von Jean Cocteau für den Film adaptiert). Ein ähnliches Motiv ist auch im Märchen von *Schneeweißchen und Rosenrot* realisiert (ebenfalls mehrfach adaptiert, zuerst wohl 1938 von Alfred Stöger). Erwähnt sei auch der märchenartige Film *Der Kuss des Bären* (Deutschland [...] 2002, Sergei Bodrov) über die Liebesgeschichte zwischen einer Zirkusartistin und einem Bären, der sich eines Tages in einen Mann verwandelt.

Von wiederum ganz anderer Art sind die Filme, die an den schamanischen Zauber der Vorzeit anknüpfen und davon handeln, dass Menschen die Kraft, die Unbesiegbarkeit und Unantastbarkeit der Bären rituell gewinnen können, sei es, dass sie Bärenzeremonien vollziehen und den Bären als heiliges Tier verehren, sei es, dass sich Menschen mit Bärenfellen umhüllen oder Reste toter Bären als Totems verwenden (wie Bärenatzen und -krallen). Das Motiv ist selten realisiert worden und wohl auf Geschichten aus der Vorzeit beschränkt. Ein Beispiel ist *The Clan of the Cave Bear* (USA 1986, Michael Chapman) über eine junge Frau, die von einer Steinzeithorde aufgenommen wird, nachdem der eigene Clan umgekommen war. In *The 13th Warrior* (USA 1999, John McTiernan) machen sich dreizehn Wikinger-Krieger auf, um einem Dorf gegen die Wendol zu helfen, eine Rote von Bärenmenschen, die nachts im Nebel anrücken und ganze Dörfer ausrotten. Es stellt sich heraus, dass die Wendol Menschen sind, die sich vor ihren Raubzügen in Bärenfelle hüllen und so die Kraft und Unerschrockenheit der Bären auf sich selbst übertragen.

### **(8) Menschen in Bärenverkleidung**

Fast ganz dem Komödiantischen zugeeignet sind *Menschen in Bärenverkleidung*: Gerade bei Anlässen wie Halloween oder bei Maskenbällen allgemein finden sich mehrere Beispiele, die sich über Männer (sehr viel seltener: Frauen) im Bärenkostüm lustig machen. In *Grumpier Old Men* (USA 1995, Howard

Deutch) spielt Jack Lemmon eine Szene als Bär, bevor er das Kostüm an seinen Sohn weitergibt, der sich so unerkant seiner Freundin annähern und mit ihr versöhnen kann. In *Town & Country* (USA 2001, Peter Chelsom) trägt einer der beiden Helden in Ermangelung anderer Kostüme ein Bärenkostüm, was zunächst in der Wärme des Festes unangenehm ist, später aber zu dramatischen Verwirrungen führt, als eine Freundin mit ihm eine Art Liebes-Ringkampf spielt, der wiederum von seinen Kindern beobachtet wird, die eigentlich die drohende Scheidung verhindern wollten, das Spiel nun aber missdeuten.

Zu symbolischer Tiefe führt John Irving das Motiv der Bärenverkleidung in seinem Roman *The Hotel New Hampshire* (1981; verfilmt: USA 1984, Tony Richardson), in dem eine junge Frau auftritt, die von allen *Susie der Bär* genannt wird, weil sie in einem Bärenkostüm verkleidet lebt. Schnell wird in Roman und Film klar, dass es hier nicht um bloße Groteske geht, sondern eine Symbolisierung für die Schwierigkeiten angeboten wird, Identität zu suchen und zu konstruieren. Dass die junge Frau ausgerechnet ein Bärenkostüm anlegt, ist natürlich kein Zufall, adaptiert sie doch sowohl die angenehmen Seiten der Bärenanmutungen wie auch die Charakteristiken der Stärke und der Abwehr; die Maskerade wird zum Bild widersprüchlicher Bedeutungsimpulse, sie nutzt die Heterogenität der kulturellen Bärenbilder, um größte Verletzlichkeit zu symbolisieren.

Eine nochmals andere Wendung nimmt das kleine Motiv in dem polnischen nachstalinistischen Film *Bialy niedzwiedz / The Polar Bear* (Polen 1959, Jerzy Zarzycki, Konrad Nalecki): Er spielt im Wintersportort Zakopane, wo sich die Touristen gern mit einem riesigen Eisbären photographieren lassen. Im Fell des Bären verbirgt sich Henryk Fogiel, ein Jude, der von einem Transport in die Vernichtungslager flüchten konnte. Ein deutscher Major der Besatzungstruppen entdeckt das Geheimnis des Bären, doch er beschließt, nichts zu unternehmen. Auch dieser Film ist auf der Grenze zur Groteske bzw. zum Absurden angesiedelt, kann gerade darum das Unerhörte des Geschehens um so mehr unterstreichen.

### **(9) Die Symbolbären**

Die *Symbolbären* – als *emblematische Figuren* wie im Berliner Stadtsiegel [14], als *Markenzeichen* wie die seit 1912 so benannte Kondensmilch „Bärenmarke“ usw. – spielen selbst im Zeichentrickfilm keine

Rolle. Einzig Wim Wenders' Filmgroteske *Arisha, der Bär und der steinerne Ring* (BRD 1992) ist bekannt geworden, in dem ein Chauffeur mit seinen Töchtern, dem Berliner Bären und Wenders als frustriertem Weihnachtsmann auf Reisen geht.

### **(10) Die Zeichentrickbären und andere Bärensubstitute**

Bei all diesen Überlegungen sind die Zeichentrickbären nicht berücksichtigt. Es finden sich zwar eine überraschend große Anzahl von Bärenfiguren in Filmen und Serien. Die meisten sind kind-adressiert, die Bären niedlich und kuschelig, erkennbar an Vorbildern wie dem Teddybären orientiert (und oft genug auch als Bärenpuppen vor und nach den Filmen oder Serien vermarktet).

### **Bären in kulturellem Prozess und Gedächtnis**

Eines zeigt der kleine Überblick über Konzeptionen und Motive der Filmbären schnell: Das ist weder kohärent noch durchgängig realistisch! Und wer meinte, man könne sich den filmischen Darstellungen von Bären mit Beschreibungskategorien biologischer oder ethologischer Herkunft annähern, wird schnell feststellen müssen, dass es Deutungs- und Bedeutungshorizonte sind, die man braucht, um den Bärenfilm analytisch zu erfassen, die ihn zugleich mit Kulturgeschichte in enge Beziehung setzen (von vorgeschichtlichen Konzeptionen des Bären oder des Bärenhaften bis hin zu neuen Vorstellungen von Tier- und Naturschutz). Auf manche kulturelle Spezifik – wie etwa die besondere Bedeutung der Pandabären in China [15] – kann hier nur hingewiesen werden. Eine öffentliche Begeisterungswelle wie für den Eisbären „Knut“, der 2006 im Berliner Zoo geboren wurde und ebendort 2011 auch verstarb [16], ist ebenso schwer erklärbar wie die Hysterie, die sich auf „Bruno“ richtete, einen Braunbären, der zwischen Tirol und Bayern hin- und herwanderte und die schließlich zu seinem Abschuss führte (verfilmt als: *Der Bär ist los! Die Geschichte von Bruno*, Deutschland/Österreich 2008, Xaver Schwarzenberger [17]). In allen diesen Fällen wird der Bär zum Objekt ganz unterschiedlicher affektiver Aufladungen, er wird zur Projektionsfläche, zum Material einer „wilden“ Phantasietätigkeit. Vorbereitet ist das alles durch die Sentimentalisierung oder Dämonisierung der Bären im Film, durch die Faszination an ih-

ren Verhaltensweisen, die Niedlichkeit der Bärenkin- der und die schreckenerregende Kraft, die sie als Raubtiere haben. Bären im Film sortieren sich zu Bildern des Bären, sie werden in kulturelles Wissen transformiert und in die Lerngeschichten integriert, in denen Realität angeeignet wird.

Vielleicht werden sie manchmal zu Leitfiguren, zu Charaktermodellen. Erinnerungen an einprägsame Medienerlebnisse sind im Lebenslauf genauso be- deutsam wie reale Erlebnisse. Und wenn *Baloo der Bär* (aus Wolfgang Reitmans *The Djungle Book*, USA 1968) manchmal Jahrzehnte nach dem Sehen des Films immer noch präsent ist – seine Gutmütig- keit ebenso wie seine intellektuelle Unbedarftheit, seine Ruhe wie seine Lust am Genuss des eigenen Körpers, seine Musikalität wie seine bedingungslose Solidarität mit Mowgli, den er zu seinem Schutzbe- fohlenen erkoren hat –, dann lohnt es, darüber nach- zudenken, welche Bedeutung die Filmbären in kultu- rell vermittelten Bildungsprozessen spielen.

#### Anmerkungen

[\*] Ich danke Niko Herrmann, Ludger Kaczmarek, Kath- leen Schinkowsky, Oliver Schmidt und Ina Wulff für ihre Hinweise. Die vorliegende Studie gehört in eine Reihe weiterer Artikel, in denen ich eine kulturologische Unter- suchung der einschlägigen Filme der Filmgeschichte aus- zuloten suche; vgl. dazu „Vom Tierhorror. Oder: Ein Moti- vkomplex zwischen den Genres“ (in: *Rabbit Eye*, 6, 2014, S. 120-140, URL:

[http://www.rabbiteye.de/2014/6/wulff\\_tierhorror.pdf](http://www.rabbiteye.de/2014/6/wulff_tierhorror.pdf)), „Oink! Oink! Grunz! Die Schweine der Filmgeschichte“ (in: *Augenblick*, 60, 2014, S. 7-25), „Von Opfern, Spaß- machern, Heulern und Selkies: Robben und Seehunde im Film“ (in: *KulturPoetik* 15,1, 2014, S. 29-49) sowie den Sammelband *Tierfilm* (Stuttgart: Reclam 2016).

[1] Die Geschichte des Teddybären geht wahrscheinlich auf eine Bärenjagd zurück, zu der der amerikanische Prä- sident Theodore „Teddy“ Roosevelt im November 1902 in Mississippi angetreten war, der sich nach dreitägiger Jagd aber weigerte, den Jungbären zu erschießen. Eine Karika- tur von John Berryman in der *Washington Post* (v. 16.11.1902) machte „Teddy’s Bear“ schnell berühmt. Die Roosevelt’sche Jagd ist dramatisiert in John Milius’ *The Wind and the Lion* (USA 1975); bereits 1907 produzierte Edison einen dreizehnminütigen Film *The Teddy Bears*, der die Roosevelt-Anekdote mit der Geschichte von *Goldlocks and the Three Bears* vermischte.

Einer der wenigen zusammenhängen Versuche zur Ge- schichte des Teddybären ist: Elizabeth A. Lawrence: *The Tamed Wild: Symbolic Bears in American Culture*. In: Ray Browne, Marshall William Fishwick, and Kevin Browne (eds.): *Dominant Symbols in Popular Culture*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press

1990, S. 140-153. Zum Teddybären in Kinderserien vgl. Candi Forrest: *The Unbearable Likeness of Being: Child- ren, Teddy Bears, and The Sooty Show*. In: *Animals in Person: Cultural Perspectives on Human-Animal Intima- cy*. Ed. by John Knight. Oxford: Berg 2005, S. 141-161.

Zur Geschichte des Teddybären aus der Perspektive der Steiff GmbH, die den ersten Teddybären unabhängig von der Roosevelt-Anekdote 1902 auf den Markt gebracht zu haben behauptet, vgl. neben anderen Firmenpublika- tionen Günther Pfeiffer: *The Story of the Steiff Teddy Bear. An Illustrated History from 1902*. Newton Abbot: David and Charles 2003.

[2] Vgl. dazu Hans-Albert Treff (Hrsg.): *Bärenstark. Na- tur- und Kulturgeschichte der Bären*. [...] München: Pfeil 1995; Wolf-Dieter Storl: *Der Bär. Krafttier der Schama- nen und Heiler*. 2. Aufl. Baden/ München: AT-Verlag 2005. Als kurzen Aufblick auf eine Kunstgeschichte des Bären vgl. Berry Sanders: *Der Bär in Kunst und Literatur*. In: *Bären. Alle Arten vom Regenwald bis zum Polarkreis*. Hrsg. von I. Stierling. München: Orbis 2002, S. 164-176.

[3] Vgl. als expliziten Versuch zu einer „symbolischen Anthropologie“ der Tiermotive in der Kulturgeschichte: Sophie Bobbé: *L'ours et le loup. Essai d'anthropologie symbolique*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme 2002.

[4] Vgl. dazu Marianne S. Bakró-Nagy: *Die Sprache des Bärenkultes im Obugrischen*. Budapest: Akad. Kiadó 1979 (Bibliotheca Uralica. 4.); Mareile Kohn: *Das Bärenzeremoniell in Nordamerika. Der Bär im Jagdritual und in der Vorstellungswelt der Montagnais-Naskapi- East Cree und der Chippewa-Ojibwa*. Hohenschäftlarn: Renner 1985; Susanne Fleischhut: *Der Bärenjagdkomplex bei den Iyiyu’c (East Main Cree) und Ilnu’c (Montag- nais). Ein Beitrag zum Verständnis der rituellen Bezie- hungen zwischen Mensch und Tier bei subarktischen Jä- gern*. Bonn: Holos 1989 (Mundus-Reihe Ethnologie. 27.). Vgl. auch ethnologische Untersuchungen wie Hans-Joa- chim Rüdiger Paproth: *Das Bärenfest der Ketó in Nordsi- birien in Zusammenhang gebracht mit den Bärenzeremo- nien und Bärenfesten anderer Völker der nördlichen Hem- isphäre*. In: *Anthropos* 57,1-2, 1962, S. 55-88.

[5] Zur Motivforschung in der Folklore-Forschung vgl. z.B. William B. Gibbon: *Asiatic Parallels in North Ameri- can Star Lore: Ursa Major*. In: *The Journal of American Folklore* 77,305, July-Sept. 1964, S. 236-250.

[6] Vgl. Benjamin Blaney: *The "Berserkr" - His Origin and Development in Old Norse Literature*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International 2000. Zuerst als Diss. 1972; Luisa Oitana: *I berserkir tra realtà e leg- genda*. Alessandria: Ed. dell’Orso 2006 (Bibliotheca Ger- manica. Studi e testi. 20.); Richard Schmidt: *Berserker - die Tierkestasekrieger der Germanen*. Leipzig: Bohmeier 2011.

[7] Die Filmgeschichte der Bären ist noch nicht einmal in Ansätzen geschrieben worden. Vgl. dazu den kleinen Ar- tikel von Albert Meier (Walt Disneys animierte Bären. In: *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Hrsg. v.

Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann u. Ludger Kaczmarek. Marburg: Schüren 2011, S. 116-119), der vor allem animierte Bären im Zusammenhang vorstellt, sowie Kathleen Schinkowskys Untersuchung (*Die Darstellung des Bären im fiktionalen und nichtfiktionalen Film*. Magisterarbeit Kiel 2011), die anhand einer Gegenüberstellung von *L'Ours* (Frankreich 1988, Jean-Jacques Annaud) und *Grizzly Man* (USA 2005, Werner Herzog) Charakteristiken der filmischen Repräsentation von Bären zu gewinnen sucht. Eine möglichst umfassende Filmographie der Bärenfilme habe ich mit Kathleen Schinkowsky als *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, 137, 2012 (URL: [http://berichte.derwulff.de/0137\\_12.pdf](http://berichte.derwulff.de/0137_12.pdf)), vorgelegt.

[8] Dieser Befund läßt sich im übrigen auf fast alle Bereiche der Motivforschung verallgemeinern: Heterogenität im Gleichzeitigen und Variabilität im Historischen stehen gegen jede allzu einfache stoffgeschichtliche Vereinheitlichung; vgl. dazu: Hans J. Wulff: Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 3, 2011, S. 5-23. Auch in: *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Hrsg. v. Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann u. Ludger Kaczmarek. Marburg: Schüren 2011, S. 13-32.

[9] So wichtig die Bilder von Jungbären (also: kleinen Bären) vor allem im Kinderfilm auch sind, so marginal ist die Rolle der Kleinbären im Film allgemein. Zwar finden sich Filme wie der Kinderdokumentarfilm *L'Incanto della Foresta* (Italien/Spanien 1958, Alberto Ancilotto) über einen kleinen Waschbären, der den Wald erkundet, die halbdokumentarische *Louisiana Story* (USA 1948, Robert Flaherty) über einen Jungen und seinen Waschbären oder auch Kinderbuchverfilmungen wie *Rascal* (USA 1969, Norman Tokar) mit einem Waschbären als Helden, doch spielen diese Filme in der Filmographie der Bären keine Rolle, sie bleiben Ausnahmen.

[10] Die Geschichte der Tierdressur im Dienste der Filmstudios ist noch ungeschrieben. Vgl. dazu die überwiegend anekdotischen Versuche von Ralph Helfer: *The Beauty of the Beasts. Tales of Hollywood's Wild Animal Stars*. Los Angeles, Cal.: Tarcher 1990; Tatjana Zimek u. Beate Rygiert: *Filmstars auf vier Pfoten. Deutschlands berühmteste Tiertrainerin erzählt*. Stuttgart: Kosmos 2008; Christoph Kappel: *Tiere im Rampenlicht. Aus meinem Leben als Filmtiertrainer*. München: Irisiana 2011. Wenige dressierte Tiere sind namentlich bekannt; ein Bären-Beispiel ist „Bart the Bear“, der in mehr als zehn Hollywood-Produktionen mitgewirkt hat, darunter *Legends of the Fall* (USA 1994, Edward Zwick), *The Clan of the Cave Bear* (USA 1986, Michael Chapman) oder *The Great Outdoors* (USA 1988, Howard Deutch).

[11] Vgl. zu dieser Diskussion Daniel A. Dombrowski: Bears, Zoos, and Wilderness: The Poverty of Social Constructionism. In: *Society and Animals* 10,2, 2002, S. 195-202. Dombrowski vertritt einen kontextualistischen Zugang, wenn er zu bedenken gibt, dass es zwar einen Unterschied zwischen Zoo- und Wildbären gebe, der aber auf der Überzeugung basiere, dass der Bär im Käfig ein abgemildertes Abbild desjenigen in freier Wildbahn sei. Die

Einschätzung des Wildbären als ‚gefährlich‘ sei kein Produkt von Phantasie und sozialer Konstruktion, sondern eine höchst realistische Einschätzung. Die Wahrnehmung von Schönheit in unmittelbarer Anwesenheit eines wilden Bären sei dagegen eine höchst subjektive Möglichkeit und keineswegs durch Regeln sozialer Konstruktion gesteuert. Vgl. dazu auch: Neil Evernden: *The Social Creation of Nature*. Baltimore [...]: Johns Hopkins University Press 1992. Mehrere Nachdrucke.

[12] Vgl. zur Biographie Adams‘ und zur frühen Legendenbildung um seine Figur z.B.: Theodore Henry Hittell: *The Adventures of James Capen Adams, Mountaineer and Grizzly Bear Hunter, of California*. Boston, Mass.: Crosby, Nichols, Lee and Co. / San Francisco, Cal.: Towne and Bacon 1861. Zuerst 1860; Richard H Dillon: *The Legend of Grizzly Adams. California's Greatest Mountain Man*. New York: Berkley Pub. Corp. 1977. Zuerst 1966.

[13] In ähnlicher Funktion gehören *Höhlenbären* zur festen Environment von Steinzeitfilmen. Die Menschen sind in dieser Lebenswelt der ständigen Gefahr ausgesetzt, in den Höhlen, die sie selbst besiedeln, gefährlichen Bären zu begegnen. Ein bekanntes Beispiel ist *The Clan of the Cave Bear* (USA 1986, Michael Chapman). Aus den Ausgrabungsfunden ist bekannt, dass der Bär in der Steinzeit auch ein gejagtes Tier war, sei es wegen des Fleisches, sei es wegen des Fells. Ein Beispiel ist neben dem Exploitation-Film *Teenage Cave Man* (USA 1958, Roger Corman) der italienische Steinzeit-Trashfilm *Il Padrone del Mondo* (Italien 1983, Alberto Cavallone).

[14] Die Wappenbären bilden eine eigene Tradition der kulturellen Aneignung des Bären. Im Film spielen sie allerdings keine Rolle. Vgl. exemplarisch Bernd D.W. Unger: *Der Berliner Bär. Ein Streifzug durch Geschichte und Gegenwart*. Münster [...]: Waxmann 2000.

[15] Zur Film- und Mediengeschichte des Pandas vgl. Cynthia Chris: The Giant Panda as Documentary Subject. In ihrem: *Watching Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. 167-196.

[16] Die fast hysterische Knut-Welle ist in Soziologie und Populärkulturforschung erstaunlich wenig untersucht worden; vgl. dazu: Frigga Haug: Knut, das kuschelige Raubtier. In: *Das Argument*, 273, 2007, S. 84-98.

[17] Schwarzenbergers Film erzählt die Geschichte Brunos als Satire. Sie gipfelt im grotesken Auftritt zweier weißblonder finnische Bärenjäger, die im Outfit der „Leningrad Cowboys“ in den Bergen ankommen, die den Bären aber nicht stellen können, weil die Hunde durch die Wärme des Sommers und die Höhe der Berge geschwächt sind und die Jäger selbst Wodka ohne Unterlass zu sich nehmen, am Ende in Harlekinschühchen über die Almwiesen stapfen. Eine ähnliche Geschichte erzählt übrigens die TV-Romanze *Eine bärenstarke Liebe* (BRD/Schweiz 2008, Mike Eschmann) über den Bären „JJ3“, der 2008 in den Schweizer Kanton Graubünden eingewandert und dort erschossen worden war.

Zur kulturellen Verarbeitung von Bären in einem normalerweise bärenfreien Gebiet vgl. auch die Geschichte

aus Nordtirol, derzufolge der Bär „M13“ einen Baum in einem ganz unzugänglichen Gebiet umgerissen hatte, der auf eine Stromleitung gestürzt war; die Monteure, die die Leitung ausbessern sollten, machten einen grausigen Fund – unterhalb der Schadensstelle lag die verwesene Leiche eines ermordeten Südtirolers. Seitdem wird M13 in der Lo-

kalpresse „Kommissar Petz“ genannt, in Anlehnung an den erfolgreichen TV-Hundekommissar „Kommissar Rex“. Vgl. dazu Ulrich Ladurner: Der Bär auf dem Kühlergrill. In: *Die Zeit*, 21, 16.5.2012, S. 37.