

Franziska Bartosch

**Unter Wölfen –
Erzähl- und Darstellungsstrategien
von Tieren im zeitgenössischen
Dokumentarfilm**



Saarbrücker Digitale Interdisziplinäre Nachwuchsbeiträge zum Ecocriticism
Band 6

Herausgeberin | Editor
Karsten Klein

Redaktion | Editorial Office
Veronique Panter

Postadresse | Postal Adress
Universität des Saarlandes
Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Campus A2 2
66123 Saarbrücken

www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/forschung/nachwuchsforschung

Die Schriftenreihe für Nachwuchsforschung im Bereich der ökokritischen Literaturwissenschaft ist ein Projekt des Fachschaftsrats am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes.

Die Richtlinien zum Einreichen von Beiträgen und Hinweise für Autorinnen und Autoren finden sich online. Manuskripte auf Deutsch oder Englisch werden in digitaler Form erbeten: karsten.klein@uni-saarland.de

Umschlagfoto: Solange Landau

Franziska Bartosch

**Unter Wölfen –
Erzähl- und Darstellungsstrategien von Tieren
im zeitgenössischen Dokumentarfilm**

1. Einleitung	5
1. Der zeitgenössische Dokumentarfilm	8
2.1 <i>Begriffsbestimmung und historischer Ursprung</i>	9
2.1.1 Nanook of the North.....	10
2.2 <i>Documentary</i>	13
2.3 <i>Fernsehdokumentarismus</i>	16
2.3.1 Dokumentarfilm	19
2.3.2 Dokumentation.....	20
2.4 <i>Wildlife film und Tierfilm</i>	22
2. Einordnung der Filme	25
3. Erzählstrategien des Dokumentarfilms	34
4.1 <i>Exkurs: Die Heldenreise nach Christopher Vogler (2018)</i>	34
4.2 <i>Die Odyssee der einsamen Wölfe</i>	35
4.2.1 Alan, Ligabue und Slavko.....	37
4.2.2 Ligabue.....	39
4.2.3 Alan	42
4.2.4 Slavko	46
4.3 <i>La Vallée des Loups</i>	49
4.3.1 Bertrands Heldenreise	49
4.4 <i>Medicine of the Wolf</i>	67
4.4.1 Exposition	68
4.4.2 Jim Brandenburgs Heldenreise	70
4.4.3 Konfrontation.....	73
4.4.4 Auflösung	75

5. Darstellung von Tieren im zeitgenössischen Dokumentarfilm	78
5.1 <i>Die Odyssee der einsamen Wölfe</i>	79
5.2 <i>La Vallée des Loups</i>	82
5.3 <i>Medicine of the Wolf</i>	83
5.4 <i>Nebendarsteller der Irrfahrt</i>	86
6. Fazit und Ausblick	88
7. Quellenverzeichnis	92
<i>Primärquellen</i>	92
<i>Sekundärliteratur</i>	92
<i>Online</i>	93

Franziska Bartosch, M.A. studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Anglistik/ Amerikanistik an der Universität des Saarlandes (Saarbrücken) und war von 2013 - 2018 als wissenschaftliche Hilfskraft an der UdS (Fachrichtung Germanistik) tätig.

1. Einleitung

*Today you hurt me
Gonna heal tomorrow
And if you leave me
I can do it solo
Today you hurt me
Gonna heal tomorrow
And if you leave me
I can do it solo*
„Heal Tomorrow“ - Naive New Beaters

„Today you hurt me, gonna heal tomorrow“ - So oder ähnlich könnte das Lebensmotto vieler Wölfe auf der ganzen Welt lauten. Heute rottest du mich aus, verletzt du mich, aber morgen wird es wieder verheilen. Ganz so schnell ging es für die europäischen Wölfe im vergangenen Jahrhundert dann allerdings doch nicht ... Der letzte deutsche Wolf, der „Tiger von Sabrot“¹ wurde 1904 in Deutschland erschossen. Diesem Ereignis war eine über Jahrhunderte andauernde Jagd und Verfolgung, mitunter Dämonisierung des Wolfes, vorangegangen. Ähnliches kann für Gesamteuropa festgestellt werden.² Knapp 100 Jahre später hat der Wolf begonnen, sich viele seiner alten Territorien zurückzuerobern. In den USA war der Wolf zwar nie wirklich ausgerottet, besetzt aber, nach einem massiven Rückgang der Populationen, heute nur 15% seiner ursprünglichen Verbreitungsgebiete. Ähnlich wie in Europa steht der Wolf auch dort aufgrund verschiedenster Dinge in der Kritik: Viehzüchter fürchten um ihren Lebensunterhalt, wenn wilde Wölfe ihr Nutzvieh angreifen, Bürger haben Angst vor einem Spaziergang im Wald und PolitikerInnen sehen darin eine Chance, sich zu positionieren und gegebenenfalls Wähler zu gewinnen.

Einerseits ist er ein konkurrierendes Raubtier, welches dem Menschen gefährlich werden kann und daher konsequent gejagt und erlegt gehört. [...] Andererseits sehen viele in ihm

¹ Vgl. Volker Schmidt-Sondermann: *Die Odyssee der einsamen Wölfe*. 2017. Ab 00:03:42.

² Vgl. hierzu: Ilka Reinhardt und Gesa Kluth. *Leben mit Wölfen. Leitfaden für den Umgang mit einer konflikträchtigen Tierart in Deutschland*. 2007.

selbst einen intelligenten und erfolgreichen Jäger, der wesensverwandt mit dem Menschen, wenn ihm nicht gar charakterlich überlegen ist. In jedem Falle aber lässt sich feststellen, dass das Thema ausgesprochen emotional, bisweilen auch polemisch diskutiert wird und einigen sozialen, politischen und ökonomischen Sprengstoff birgt.³

Dieser Sprengstoff wird seit jeher in Literatur und Film verarbeitet. Mythen wie der des Fenris Wolfes, einem Götterdämon, der an *Ragna Rök* wieder erscheinen soll, um Odin zu töten oder die Ausführungen im „Hexenhammer“ Heinrich Kramers (1457) befeuerten das Bild eines Dämons. Aus letzterem entwickelten sich mannigfaltige Ausführungen zum Werwolf, die hunderte zum Tode verurteilte, vermeintliche Hexer und Hexen nach sich zogen.⁴

Daneben sind zahlreiche Fabeln und Märchen entstanden, die dem Image des Wolfes ebenfalls nicht zuträglich waren. In den Fabeln Aesops⁵ erscheint der Wolf als unzugänglicher, gefräßiger Geselle, der grausam sein Opfer zu verschlingen versucht. Das scheint - glaubt man vielen Viehzüchtern in Europa und den USA - auch heute noch des Wolfes oberstes Ziel zu sein: Möglichst viel Nutzvieh zu reißen. Dass dies im Vergleich zu anderen ‚Tätern‘ höchst selten das Verschulden des Wolfes ist, tut dabei nichts zur Sache.

Um diesem und anderen Missverständnissen ein Ende zu setzen, haben sich zahlreiche Organisationen, Vereine und Privatleute dem Schutz des Wolfes verschrieben. Ihr Ziel ist es, die Öffentlichkeit auf die Ungerechtigkeit gegenüber einem schützenswerten Tier aufmerksam zu machen und vor allem der oftmals negativen Reputation des Wolfes etwas entgegen zu setzen. Darüberhinaus haben die Wölfe auch in der Kulturproduktion viele Freunde gefunden. Fischer-Stabel und Solte-Gresser (2019) stellen hierzu fest:

Auffällig ist jedoch, dass sich gerade in den letzten Jahren die Faszination für den Wolf besonders massiv in der Kulturproduktion niederschlägt. Als Motiv, als intertextuelle Bezugsfigur, als Gegenspieler, aber vor allem auch als Hauptfigur ist er in Literatur und Film derzeit ausgesprochen präsent.⁶

³ Peter Fischer-Stabel und Christiane Solte-Gresser. *Der Wolf: Mythos - Märchen - Management*. 2019. S. 2.

Solte-Gresser und Fischer-Stabel verweisen hier unter anderem auf ein Interview mit Tatjana Schneider, Leiterin des Wolfsparks in Merzig, Saarland.

⁴ Vgl. hierzu: Petra Ahne: „Wie ein Tier böse wurde.“ S.25ff, In: *Wölfe. Ein Porträt*. 2017.

⁵ Vgl. Aesop. *Der Wolf und das Lamm*. IN: *Äsop: Fabeln*. Übersetzung und Anmerkungen von Thomas Voskuhl. Reclam. 2005.

⁶ Fischer-Stabel/Solte-Gresser (2019), S. 2.

Unter einem generellen Dachbegriff der Dokumentationsfilme im Bereich Natur und *wildlife* sind in den letzten Jahrzehnten unterschiedlichste Produktionen entstanden. Die dokumentarischen Werke bewegen sich auf einer weit gefassten Fläche zwischen wissenschaftlich - analytisch, beobachtend - distanziert bis hin zu pathetisch - alarmierend. Als Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit wurden daher drei Produktionen ausgewählt, die dies exemplarisch abbilden. Darunter finden sich sowohl TV-Formate, als auch Produktionen in Spielfilmlänge. Durch die Untersuchung sowohl deutscher, als auch US-amerikanischer und französischer Werke kann dargestellt werden, dass es sich um ein „globales“ Phänomen handelt.

Um eine Basis für die Analysearbeit zu erarbeiten, wird zunächst auf den Dokumentarfilm als Genre eingegangen, wobei hier ein besonderer Fokus der Dokumentation sowohl im Kino als auch im Fernsehen gelten wird. Innerhalb dieses Überblicks soll versucht werden, die zu untersuchenden Werke einer ersten Einordnung zu unterziehen. Hiermit wird der theoretische Rahmen abgesteckt und näher betrachtet.

„Und doch hängen beide, Wolfimaginationen und Wolfsdokumentationen, untrennbar miteinander zusammen“⁷, stellen Fischer-Stabel und Solte-Gresser (2019) weiter fest. Dieses Zusammenspiel von imaginierten und real dokumentierten Wölfen bildet das Fundament der Filme *Die Odyssee der einsamen Wölfe*⁸ (2017) von Volker Schmidt-Sondermann, Jean-Michel Bertrands *La Vallée des Loups* (2016) und *Medicine of the Wolf* (2015) von Julia Huffman. Allen Werken ist gemein, dass sie zwar unter den Dachbegriff Dokumentarfilm zusammenzufassen sind, keineswegs aber eine rein filmische Dokumentation realer Wölfe darstellen, sondern immer auch Wolfsimaginationen mehr oder weniger offensichtlich mitliefern und in ihre Darstellung der Tiere einfließen lassen.

Ausgangspunkt der Arbeit soll die Frage nach einer Erzählstrategie, die den einzelnen Filmen und Fernsehsendungen zugrunde liegt, sein. Hier ist vor allem der

⁷ Fischer-Stabel und Solte-Gresser, S. 2

⁸ Zur besseren Lesbarkeit und weil die Aufteilung des Films in zwei Teile für die vorliegende Arbeit nur eine marginale Rolle spielt, wird im Folgenden nur für die Zeitangaben zu den jeweiligen Zitaten der Zusatz „I“ oder „II“ verwendet. *Die Odyssee der einsamen Wölfe* ist für die Analyse als Ganzes zu sehen.

Fokus auf die Darstellung der Tiere beziehungsweise des jeweiligen ‚Helden‘ des Films zu legen.

Während die Fernsehproduktion *Die Odyssee der einsamen Wölfe* für die Sender ZDF und arte als Teil des Formats *Terra X* und in Form einer Sammlung aller relevanter Basisinformationen zur Spezies Wolf sowie gleichzeitig einer Biografie dreier spezieller Wanderwölfe produziert wurde, hat sich die US-Amerikanerin Julia Huffman ganz dem Schutz der Wölfe und der exzessiven Aufklärung der Bevölkerung verschrieben. Der Film *Medicine of the Wolf* ist eine deutliche Gegenüberstellung zweier verfeindeter Lager: Wolfsgegner vs. Wolfsschützer. Jean-Michel Bertrand, sicherlich zu letzteren zu zählen, zeigt eine völlig konträre Herangehensweise. In *La Vallée des Loups* begibt er sich auf die Suche nach wildlebenden Wolfsrudeln, die er beobachten und filmen, aber keinesfalls in ihrem natürlichen Umfeld stören möchte.

2. Der zeitgenössische Dokumentarfilm

„Dokumentarfilm ist eine schwerfällige Bezeichnung, aber wir wollen sie einmal so stehen lassen.“⁹

In diesem Sinne wurde der Titel der vorliegenden Arbeit bewusst so gewählt. Als ‚neutraler‘ Überbegriff fasst er die zu untersuchenden Werke zusammen und weist gleichzeitig auf ihre generelle Genrezugehörigkeit hin. „Dokumentarfilm“ wird sowohl im Kontext des Fernsehens als auch im Bereich der Kinoproduktionen oftmals gleichwertig und vor allem gleich ungenau verwendet. Gemeinsam ist den so bezeichneten Werken (meist), dass sie aus einem grundlegenden Anspruch heraus reale Ereignisse und Fakten darzustellen sowie diese in einen größeren Zusammenhang einzuordnen, entstanden sind. Die Darstellung der Realität und eine damit

⁹ John Grierson: Grundsätze des Dokumentarfilms. 1947. IN: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. 2006. S.90.

einhergehende implizite Vermeidung von Fiktion wird in diesem Zusammenhang oftmals vorausgesetzt.

Allerdings scheint es dem Dokumentarfilm nie ganz zu gelingen, sich von der Fiktion zu lösen. Schadt (2012) sieht darin eine Art Wechselwirkung zwischen Dokumentar- und Spielfilm: „Während also der Dokumentarfilm mehr und mehr die formale Perfektion des Spielfilms sucht, setzt der Spielfilm immer öfter auf die weniger perfekte Ästhetik des Dokumentarischen.“¹⁰ Er hält darüber hinaus fest, dass der Dokumentarfilm in seiner Erzählung „für den Zuschauer nachvollziehbare Strukturen in Form einer schlüssigen, in den einzelnen Filmsegmenten aufeinander abgestimmten Dramaturgie. Diese Dramaturgie ist eine Verabredung mit dem Zuschauer, die es ihm ermöglicht, den Film zu lesen. Und der darf nicht nur informieren. Nein, er muss beim Zuschauer Gefühle freisetzen, Fragen stellen (nicht nur beantworten), Platz lassen für eigene Gedanken, die eigene Fantasie.“¹¹

Aus dem recht nüchternen Ansatz, reale Fakten und Ereignisse wiederzugeben, entsteht so schnell eine Mischung aus belegbarem Material, das mit fiktionalen Mitteln dargestellt wird. Im Folgenden soll nun eine Begriffsbestimmung des Dokumentarischen, wie es in den Werken von Volker Schmidt-Sondermann, Jean-Michel Bertrand und Julia Huffman Anwendung findet, erfolgen. Diese Erkenntnisse werden miteinander in Beziehung gesetzt, um darauf aufbauend eine Analyse der den Filmen immanenten Erzählstrategien vorzunehmen. Zu berücksichtigen sind hierbei, neben den generellen Charakteristika dokumentarischer Werke, auch die den drei Filmen zugrunde liegende dramaturgische Struktur sowie deren Ursprünge im literarischen Umfeld.

2.1 Begriffsbestimmung und historischer Ursprung

Während gerade bei der Begriffsbestimmung und Einordnung des Dokumentarfilms und anderer dokumentarischer Formate durchaus wenig Einigkeit herrscht, kann doch ein gewisser Konsens bezüglich der historischen Anfänge des dokumentarischen Filmes festgestellt werden.

¹⁰ Thomas Schadt: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. 4. Auflage. 2017. S. 11.

¹¹ Schadt (2017), S. 15.

Als Ursprung des Genres werden oftmals Robert Flahertys Filme der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts angesehen.

2.1.1 Nanook of the North

Robert Flahertys *Nanook of North* (1922) gilt als einer der ersten dokumentarischen Filme im 20. Jahrhundert. Aufderheide (2007) beispielsweise bezeichnet das Werk als „first great documentar[y]“¹².

Flaherty zeichnet darin allerdings ein Bild des Lebens der Inuit, wie es zur Zeit der Aufnahme schon nicht mehr vorzufinden war. Aufderheide (2007) hält fest:

[...] but its subjects, the Inuit, assumed roles at filmmaker Robert Flaherty's direction, much like actors in a fiction film. Flaherty asked them to do other things they no longer did, such as hunt for walrus with a spear, and he showed them as ignorant about things they understood. In the film „Nanook“ [...] bites a gramophone record in cheerful puzzlement, but in fact the man was quite savvy about modern equipment and even helped Flaherty disassemble and reassemble his camera equipment regularly.¹³

Darüberhinaus hieß der betreffende Inuit nicht Nanook, sondern „Allakariallak und seine beiden vermeintlichen Frauen Nyla und Cunayou [waren] tatsächlich gar nicht mit ihm verheiratet, sondern spiel[t]en nur im Film die Rollen der Ehefrauen.“¹⁴ Diese fiktionalen Elemente in *Nanook* stehen hier beispielhaft für eine Reihe anderer ‚Anpassungen‘, die Flaherty vorgenommen hat.

Fest steht also, dass eines der ersten dokumentarischen Werke, das auch als solches ‚gelesen‘¹⁵ und rezipiert wurde, große Teile der Darstellung inszeniert, nachgestellt und nur an der vorgefundenen Realität angelehnt vermittelt hat. Bereits Flaherty bediente sich demnach Vermittlungsstrategien, die sonst dem fiktiven Film bzw. Spielfilm zugeordnet wurden.

Lipp (2012) stellt hierzu fest, dass die Verwendung des Begriffs *documentary* für *Nanook of the North* einer gewissen Ironie nicht entbehre, da der Film - ähnlich wie sein Nachfolger *Moana*¹⁶ (1926) „auf einer weitgehend fiktionalen Inszenierung“¹⁷

¹² Aufderheide (2007), S. 2.

¹³ Aufderheide (2007), S. 2.

¹⁴ Thorolf Lipp: Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Non-fiktionalen Films. 2012. S. 54.

¹⁵ Zum Film als Text vgl. beispielsweise: Dominique Blüher, Frank Kessler und Magrit Tröhler. Film als Text. Theorie und Praxis der analyse textuelle. 1999.

¹⁶ Robert Flaherty *Moana* (1926) zeigt eine bewusst romantisierende Sicht auf das Leben der Bewohner der Insel Samoa.

¹⁷ Lipp (2012), S. 74.

beruhe. Laut Lipp (2012) will Flaherty „eine im Aussterben begriffene archaische Kultur für die Nachwelt in einer Form überliefern, die er selbst für besonders unverfälscht hält.“¹⁸ Problematisch für den Regisseur ist allerdings, dass es diese archaische Kultur „in der ihm vorschwebenden ‚Ursprünglichkeit‘ jedoch schon gar nicht mehr gibt.“¹⁹ Auch Miriam Hornung (2013) beschäftigt sich mit Flahertys Film als einem der ‚Grundsteine‘ des Dokumentarischen und verweist hier auf die Ausführungen Hohenbergers (1988), die feststellt, dass „ein Film, der jedoch genau darauf [die Inszenierung einer nicht mehr existenten Realität, Anm. d. Autorin] nicht verweist, ist nicht dokumentarisch, sondern fiktional.“²⁰

So wird bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Spannungsfeld, in dem sich das Genre heute noch mehr denn je befindet, deutlich.²¹ Auch Lipp (2012) beschäftigt sich eingehend mit Flahertys *Nanook of the North* und macht deutlich, dass es „in diesen frühen Jahren der Filmgeschichte noch kein Konzept eines nonfiktionalen Films, der irgendwie im Gegensatz zum fiktionalen Film gestanden hätte“²², gab. Er attestiert *Nanook of the North*, dass „Anleihen des plotbasierten Dramas“²³ durchaus erkennbar seien und stellt weiterhin fest: „Erst im Rückblick, und mit einem ausgereiften Konzept des Nonfiktionalen Films vor Augen, können wir sagen, dass NANOOK OF THE NORTH [...] als der überhaupt erste Dokumentarfilm in Spielfilmlänge betrachtet werden muss.“²⁴ Flahertys „Grundgedanke“ sei es gewesen einen „universell verstehbaren Plot“²⁵ einzusetzen und somit ein kulturell unabhängiges Verständnis zu schaffen.

Nanook of the North kann also nicht nur als einer der ersten dokumentarisch angelegten Filme angesehen werden, sondern legt ebenfalls den Grundstein für ein bis heute andauerndes Spannungsfeld, in dem sich das Dokumentarische befindet.

¹⁸ Lipp (2012), S. 54.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Miriam Hornung: *Die Fiktion des nicht-fiktionalen Films*. IN: Dokumentarfilm. Schulen - Projekte - Konzepte. Hrg. Ballhaus. 2013. S.37.

²¹ Die technischen Möglichkeiten erlauben es heute noch viel umfassender auf Reenactments und digitale Konstruktionen vergangener Zeiten zurückzugreifen als das zu Beginn filmischen Schaffens im vergangenen Jahrhundert möglich war.

²² Lipp (2012), S. 52.

²³ Lipp (2012), S. 53.

²⁴ Ebd. Hervorhebungen im Original.

²⁵ Ebd., S. 54.

Noch heute fällt es schwer, den Dokumentarfilm oder das Dokumentarische an sich, einer klar umrissenen Definition zu unterziehen. Hornung (2013) stellt hierzu fest:

Bei allen Versuchen das Wesen des Dokumentarfilms in ein begriffliches Korsett - geschnürt aus Begriffspaaren wie wahr/falsch, echt/unecht, objektiv/subjektiv, authentisch/unauthentisch, natürlich/inszeniert, wirklich/unwirklich etc. - zu zwingen, ist das bezeichnendste Merkmal doch, dass sich der Dokumentarfilm dichotomen und kategorialen Einschränkungen damals wie heute zu entziehen wusste.²⁶

Auch Jost (1998) beschreibt ein ähnliches Dilemma und verweist vor allem auf die Unmöglichkeit, den Dokumentarfilm ohne eine gleichzeitige Abgrenzung zum Spielfilm zu definieren.

Wann immer man versucht, den Dokumentarfilm allgemeingültig zu definieren, taucht in den Texten der Theoretiker unvermeidlich das Wort Fiktion auf. Es scheint unmöglich, das Dokumentarische nicht aus der Opposition zu einem bekannten Genre heraus zu definieren. Man muss allerdings zugeben, dass sie für gewöhnlich zum gegenteiligen Ergebnis führt, weil auch der Begriff der Fiktion nicht eindeutig definiert ist und sich aus verschiedenen Ausdrücken zusammensetzt, die mit ihm frei assoziiert werden: Erzählung, Objektivität, Realität.²⁷

Nicht nur, dass das Dokumentarische selbst sich einer allgemeingültigen Definition entzieht, darüber hinaus besteht auch eine große Uneinigkeit bezüglich der verschiedenen Subgenres und deren Definition. Lipp (2012) stellt diesbezüglich einen immer noch beklagenswerten Zustand hinsichtlich der Begrifflichkeiten rund um die ‚Dokus‘ dieser Welt fest, der „nicht zuletzt dazu [führt], dass die so verschiedenen Formen des Nonfiktionalen Films [...] unreflektiert doku-isiert werden.“²⁸ In seinem Werk verfolgt er das Ziel, ein einheitliches Instrumentarium für die Benennung und Analyse non-fiktionaler Werke und ihrer spezifischen Merkmale zu erstellen. Dabei vertritt er die Annahme, „dass sich der Non-fiktionale Film im Laufe der Filmgeschichte in fünf sehr deutlich voneinander unterscheidbare Prototypen ausdifferenziert hat.“²⁹ Diese Entwicklung sieht er vor allem zwischen den Jahren 1920 und 1965 und macht darüber hinaus deutlich, dass „die Grenzen zwischen

²⁶ Hornung (2013), S. 327.

²⁷ Francois Jost: Der Dokumentarfilm. Narratologische Ansätze. IN: Hohenberger (2006). S.195.

²⁸ Lipp (2012), S.10.

²⁹ Ebd., S. 12.

diesen Formen [den Prototypen] immer fließend geblieben“³⁰ sind. Lipp (2012) unterteilt nonfiktionale Werke in folgende Typen:

- Plotbasierter Dokumentarfilm (seit 1920)
- Nonverbaler Dokumentarfilm (seit 1925)
- Documentary (seit 1930)
- Direct Cinema (seit 1960)
- Cinéma Vérité (seit 1960)³¹

Bei diesem Ansatz eines neuen Instrumentariums wird ebenfalls deutlich, wie sehr sich das Dokumentarische immer in Abgrenzung zur Fiktion zu definieren versucht. Er spricht vom „Nonfiktionalen“, was das zu untersuchende Feld noch erweitert, da unter non-fiktional auch einfach alles abgesehen vom Spielfilm verstanden werden kann.³² Für die vorliegende Arbeit sollen allerdings die Begriffe des Dokumentarischen und des Dokumentarfilms weiterhin als Basis gelten. Hier gilt es verschiedene Subgenres zu betrachten und diese miteinander in Beziehung zu setzen. Wie Lipp (2012) ebenfalls anmerkt, treten die unterschiedlichen „Spielarten des Dokumentarischen“ selten in ihrer Reinform auf, sondern sind eine Mixtur verschiedener Herangehensweise, und eine Kombination ausgewählter dokumentarischer Vermittlungsinstanzen. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem Lipps (2012) Kategorie des *Documentary* von Belang und soll im Folgenden kurz vorgestellt werden.

2.2 Documentary

„Documentary film begins in the last years of the nineteenth century with the first films ever projected, and it has many faces.“³³ So beginnt Patricia Aufderheide

³⁰ Ebd., S.13.

³¹ Vgl. Lipp (2012), S.13.

³² Der WDR definiert die Unterscheidung „fiktional/non-fiktional“ wie folgt:

„Viele Filme, die wir uns im Kino oder im Fernsehen anschauen, haben eine erfundene Handlung mit Personen, die es im wirklichen Leben nicht gibt. Man spricht dann von fiktionalen Filmen. Das Gegenteil nennt man non-fiktionale Filme: Die erzählte Geschichte hat sich tatsächlich zugetragen und die Protagonisten gibt oder gab es wirklich. Dokumentarfilme zählen zu dieser Kategorie. Es gibt auch Mischformen, zum Beispiel der Spielfilm ‚Titanic‘. Er handelt zwar von einem realen Ereignis, erzählt dabei aber auch eine erfundene Liebesgeschichte.“ Der Dokumentarfilm wird hier als der Kategorie zugehörig genannt, was allerdings auch impliziert, dass es weitere filmische Formen gibt, die ebenfalls als non-fiktional bezeichnet werden (Reportage, Features, Nachrichtenbeiträge wären Beispiele aus dem Fernsehkontext).

<https://www1.wdr.de/kultur/film/dokmal/filmbegriffe/fiktional-non-100.html>, Letzter Zugriff: 17.03.2020

³³ Aufderheide (2007), S.1.

(2007) ihre „very short introduction“ zur Thematik des *documentary*. Und bringt damit das Dilemma des gesamten Genres auf den Punkt. „Many faces“ sehen sowohl Dokumentarfilmer und -theoretiker als auch Zuschauer.

Aufderheide (2007) versucht nun in einer Art Ausschlussverfahren die Frage „What is a documentary?“ zu beantworten. Hierbei stellt sie fest, dass ein *documentary* „not a movie“³⁴ sei, allerdings viele der Werke mit dem Ziel der Unterhaltung produziert würden.³⁵ Weiterhin versucht sie eine Eingrenzung über die Thematik der Filme, die „*about real life*“ seien.³⁶ Ähnliches halten auch Jacobs und Lorenz (2014) fest: „Auch heute noch wird mit dem Dokumentarfilm die Vorstellung verknüpft, dass er nichts anderes zeige als die abgefilmte Wirklichkeit.“³⁷ Gleiches gilt auch für non-fiktionale Präsentationsformen des Fernsehens wie Features, Reportagen, Magazine oder Nachrichten.³⁸ Allerdings erweitert Hornung (2013) ihre Definition noch. „A documentary film tells a story about real life, with claims to truthfulness.“³⁹ Diese „claims of truthfulness“ werden mit dem Begriff des *story telling* beziehungsweise des Geschichtenerzählens durchaus konterkariert. Es wird deutlich, dass zwar die Realität Thema des Werkes sein muss, diese Realität aber mittels einer Story erzählt wird. Auch Hornung (2013) merkt kritisch an, dass „das Wesen des Dokumentarfilms [...] auf dünnem Eis“⁴⁰ stehe, wenn sich die Definitionsversuche Roths, Monacos und Thomas Schadts⁴¹ auf Begrifflichkeiten wie „*Reale Personen*, das *Gefundene*, die Aufzeichnung von *Außenrealität* und, allen voran, *Nonfiktion*“⁴² stützten.⁴³

Es scheint, als sei das *documentary* ähnlich wie das gesamte Dokumentarische Genre untrennbar mit der Fiktion verbunden. Und wenn auch nur, um diese als Projektfläche für die eigenen Abgrenzungsversuche zu nutzen.

Grierson (1947) definiert Werke des *documentary* als „artistic representation of reality“⁴⁴, welche vor allem aus einer kreativen Umsetzung realer Ereignisse und

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S.2, Hervorhebung im Original.

³⁷ Berg-Walz (1995), S. 62. Zitiert nach: Jacobs/Lorenz (2014), S. 50.

³⁸ Jacobs/Lorenz (2014), S. 50.

³⁹ Ebd., S. 2.

⁴⁰ Hornung (2013), S. 328.

⁴¹ Vgl. hierzu Hornung (2013), S. 328.

⁴² Hornung (2013), S. 328, Hervorhebungen im Original.

⁴³ Hornung (2013) geht dann auf eine Realitätsunterscheidung nach Eva Hohenberger (1988) ein, die für die vorliegende Arbeit nicht von Relevanz ist. Vgl. hierzu Hornung (JAHR), S. 239.

⁴⁴ Grierson (1947), IN: Aufderheide (2007), S. 3.

Fakten besteht. Die Thematik des jeweiligen Werkes ergibt sich für Grierson „aus den politischen Erfordernissen der Gegenwart“⁴⁵ so Hohenberger (2006). „Maßstab für ihre Wahl ist die Aktualität in Bezug auf die Erfahrungswelt des intendierten Publikums.“⁴⁶ Grierson unterteilt die non-fiktionalen Werke seiner Zeit in bessere und schlechtere Filme, wobei er ausschließlich die besseren als würdig empfand, sich *documentary* zu nennen.⁴⁷ Er führt erläuternd aus, dass eben solche Filme anstatt „ungeschminkte (oder erdichtete) Beschreibungen von naturgegebenen Stoffen“⁴⁸ zu zeigen, sich selbst zu mehr (künstlerischem) Wert verhelfen, indem sie die Anordnung der einzelnen Szenen und Themen nutzen um einen „schöpferischen Akt“ zu vollziehen. Hierbei beruft er sich vor allem auf drei ‚Glaubenssätze‘, die er bezüglich des *documentary* formuliert. So nimmt Grierson an, dass der Dokumentarfilm im Gegensatz zum Atelierfilm den Vorteil hat, nicht ortsgebunden zu sein, sodass „die lebendige Szenerie und die lebendige Handlung aufgenommen“⁴⁹ und gezeigt werden können. Sein zweiter ‚Glaubenssatz‘ stellt die These auf, dass ein „Originaldarsteller (oder Eingeborener) und eine Originalszenerie (oder die des Landes selbst) besser zu einer Darstellung der heutigen Welt [...] führen können“, als das im Atelier möglich wäre. Drittens hält Grierson fest, dass er den „Stoffen und Handlungen, die so aus dem Leben gegriffen sind“ zutraut besser zu sein „als die gespielten Handlungen.“⁵⁰ Außerdem spricht er dem *documentary* die Möglichkeit zu, eine „intime Vertrautheit und Wirkung“ erzielen zu können, was dem Atelierfilm zur damaligen Zeit seines Erachtens nach nicht möglich war. Griersons „besonderer Anspruch für den Dokumentarfilm“⁵¹ ist nur der, daß er bei der Darstellung des Lebens auch eine Gelegenheit zur schöpferischen Arbeit bietet.“⁵²

80 Jahre später befasst sich auch Lipp (2012) mit der schöpferischen Arbeit des Dokumentarfilmers. Er stellt fest, dass „jede schöpferische Behandlung der

⁴⁵ Hohenberger (2006), S. 14.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ vgl. Grierson (1947), IN: Hohenberger (2006), S. 90.

⁴⁸ Ebd., S. 91.

⁴⁹ Ebd., S. 92.

⁵⁰ Grierson (1947), IN: Hohenberger (2006), S. 92.

⁵¹ Es gilt hier anzumerken, dass in vielen deutschen Übersetzungen von Griersons theoretischen Betrachtungen des Dokumentarischen der Begriff des *documentary* mit „Dokumentarfilm“ übersetzt wird. Dies steht nicht der Annahme der vorliegenden Arbeit entgegen, dass „Dokumentarfilm“ das Genre insgesamt und *documentary* ein Subgenre bezeichnet. Es zeigt lediglich die Uneindeutigkeit in der Benennung dokumentarischer Werke.

⁵² Grierson (1947), IN: Hohenberger (2006), S. 93.

Wirklichkeit mit filmischen Mitteln eine Verdichtung und Irrealisierung der Realität“⁵³ darstellt und die „Wirklichkeit nicht einfach als solche existiert und daher auch nicht einfach ‚dokumentiert‘ werden kann.“⁵⁴ Daraus lässt sich - ähnlich wie bei Griersons Ansatz des „schöpferischen Aktes“ - ableiten, dass ein Dokumentarfilm immer auch eine gewisse Bearbeitung der Realität bzw. dessen, was er abzubilden versucht, bedeutet. Darüber hinaus machen Jacobs und Lorenz (2014) deutlich, dass dieser Bearbeitung der Realität in allen dokumentarischen Formen „ein gewisses Maß an Subjektivität“⁵⁵ immanent ist.

Über Geschehnisse wird meist aus der subjektiven Wahrnehmung des Autors heraus berichtet, und ebenso subjektiv findet die Auswahl von Ausschnitten aus der Realität für die Filmaufnahmen statt, zu denen im Speziellen der Filmemacher Zugang hat. Als Konsens aus diesen Tatsachen lässt sich schließen: ‚Der sogenannte Dokumentarist versucht zu zeigen, was er für die Wirklichkeit hält, was er in die Wirklichkeit hineinliest und was er von der Wirklichkeit wahrnimmt.‘⁵⁶

Diese ständige Wechselwirkung zwischen der Realität und ihrer bearbeiteten Darstellung, die Nähe zur Fiktion, kann gleichermaßen für TV-Produktionen und Kinofilme festgestellt werden. Dennoch unterscheiden sich dokumentarische Werke fürs Fernsehen in verschiedenen Aspekten von Dokumentarfilmen im Kino.

2.3 Fernsehdokumentarismus

Die Odyssee der einsamen Wölfe von Volker Schmidt-Sondermann nimmt insofern eine Sonderstellung innerhalb der zu untersuchenden Filme ein, als dass es sich hierbei um eine Fernsehproduktion der Sender ZDF und arte für die Reihe *Terra X* handelt. Im Folgenden soll nun kurz auf das Dokumentarische im Zusammenhang mit Fernsehproduktionen eingegangen werden.

Jacobs und Lorenz (2014) stellen in ihrem Werk zur Thematik des Wissenschaftsfernsehen fest: „Dokumentarfilmer dürfen Inhalte interpretieren und künstlerisch aufarbeiten, während eine subjektive Sichtweise im dokumentarischen Journalismus oftmals als unerwünscht gilt.“⁵⁷ Dies steht im Gegensatz zu den Erkenntnissen weiter oben, bei denen dem Dokumentarfilm ein gewisses Maß an Subjektivität

⁵³ Lipp (2012), S. 18.

⁵⁴ ebd., S. 19.

⁵⁵ Jacobs/Lorenz (2014), S. 50f.

⁵⁶ Leiser (1994), S. 37. Zitiert nach: Jacobs/Lorenz (2014), S. 50f.

⁵⁷ Jacobs/Lorenz (2014), S. 62.

nicht abgesprochen werden konnte. Hierbei gilt es vor allem das Subgenre der Dokumentation, die aus den von Grierson (1947) beschriebenen *documentaries* hervorgegangen ist, näher zu betrachten.

Jacobs und Lorenz (2014) definieren die dem Format zugrundeliegende Motivation bzw. Zielsetzung wie folgt.

Ihr [Dokumentation, Anm.d. Autorin] Ziel ist es, eine Frage oder ein Ereignis aus verschiedenen Perspektiven so zu beleuchten, dass es dem Zuschauer möglich ist, Zusammenhänge zu verstehen und sich ein möglichst objektives Bild davon zu machen. Die Dokumentation ist insofern ein sehr sachliches Genre, das stark darauf setzt, verschiedene Facetten und Aspekte eines Themas so zu verbinden, dass sich ein klares und homogenes Bild ergibt. Die Interpretation obliegt dem Zuschauer selbst und nicht dem Autor.⁵⁸

Darüber hinaus liegen die dargestellten Sachverhalte meist in der Vergangenheit und werden von verschiedenen Seiten beleuchtet. Oberste Prämisse ist dabei eine sachliche Darstellung der Fakten mithilfe verschiedenster Quellen und Materialien wie beispielsweise Experteninterviews, Fotos, Archivaufnahmen oder Grafiken.⁵⁹ Aus dieser Herangehensweise ergibt sich ein mehr oder weniger großes „Risiko der Aufzählung“, welches durch das Einbauen verschiedener Handlungsstränge und die Verknüpfung verschiedener Spannungsbögen minimiert werden kann.⁶⁰ Auch hier kommt es, ähnlich wie beim zuvor beschriebenen Dokumentarfilm und Griersons *documentary*, zu einer Verschmelzung von dokumentarischem Ansatz und Ziel und fiktionaler Mittel. Eine Einbindung verschiedener Handlungsstränge und Spannungsbögen ist also nicht allein dem Spielfilm, geschweige denn dem Kino vorbehalten. Ebenso kann auch bei einer Dokumentation, die vornehmlich für das Fernsehen produziert wurde, ein „schöpferischer Akt“ im Sinne Griersons festgestellt werden. Speziell zur Situation von Formaten wie *Terra X* halten Jacobs und Lorenz (2014) fest:

Wissenschaftssendungen erfüllen im Fernsehen längst nicht mehr nur einen Bildungsauftrag, dem besonders die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten verpflichtet sind, sondern sie wollen dem Zuschauer ihre Inhalte in einer unterhaltenden und interessanten Form darbieten, um die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums zu erreichen und aufrechtzuerhalten. Aufgrund der sich stetig verändernden Ansprüche des Publikums müssen

⁵⁸ Jacobs/Lorenz (2014), S. 81.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 81f.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 82.

Wissenschaftssendungen ihre Inhalte weit über die Gestaltungsmöglichkeiten des klassischen Dokumentarischen hinaus inszenieren sowie filmische Gestaltungsprinzipien und ästhetische Strategien Anwendung finden, die insbesondere non-fiktionalen und dokumentarischen Filmformen lange Zeit abgesprochen wurden.⁶¹

Wie bereits bei Flaherty zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist demnach der Unterhaltungswert der Werke nicht zu unterschätzen. Jacobs und Lorenz (2014) stellen weiter fest: „Es wird [...] auch im Wissenschaftsfernsehen inzwischen sehr darauf geachtet, die Themen in Geschichten zu erzählen, um nicht zu sehr belehrend und dramaturgisch langweilig zu wirken“⁶² und „im Kern geht es immer um die Möglichkeit des emotionalen Miterlebens.“⁶³

Der grundsätzliche Anspruch eines dokumentarischen Werkes im Fernsehen ist also - wie bei Griersons *documentary* auch - wissenschaftliche Erkenntnisse für den Zuschauer ansprechend und spannend zu präsentieren. Unweigerlich muss hierbei auf die Konstruktion einer Geschichte, eines plots, anhand derer/dessen man die Informationen zu vermitteln versucht, zurückgegriffen werden. Dies machen auch Jacob und Lorenz (2014) deutlich, wenn sie darauf hinweisen, dass

[d]as Dokumentarische [...] nicht als absoluter Gegenpol zu fiktionalen Filmen gesehen werden [darf] und ihm die Verwendung filmgestalterischer Mittel, die auch in fiktionalen Filmen Anwendung finden, nicht abgesprochen werden. Das gilt in besonderer Weise für das Wissenschaftsfernsehen, bei dem sich die Notwendigkeit der Nachinszenierung und der Visualisierung häufig allein dadurch ergibt, dass darzustellende Sachverhalte filmisch kaum darstellbar sind.⁶⁴

Folgt man Jacob und Lorenz (2014) nun in ihrer Argumentation, erfährt man einen ähnlichen Versuch der Kategorisierung des Dokumentarischen wie er auch bei Lipp (2012) zu finden ist. Jacob und Lorenz (2014) beschränken sich hierbei auf den Fernsehdokumentarismus, der zum Ziel hat wissenschaftliche Erkenntnisse weiterzugeben. Hierbei unterteilen sie wie folgt.

- Nachricht
- Erklärstück
- Reportage

⁶¹ Jacobs/Lorenz (2014), S. 91.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 53.

- Dokumentarfilm („hat das Ziel, dem Zuschauer eine ihm sonst verborgene Welt (aus der Sicht des Autors) zu eröffnen.“)
- Porträt
- Feature
- Dokumentation („hat das Ziel, durch möglichst objektive Informationen aus unterschiedlichen Perspektiven und Blickwinkeln dem Zuschauer die Bildung einer Meinung zum dokumentierten Sachverhalt zu ermöglichen.“)
- Bericht⁶⁵

Auch hier ist auffällig, dass sowohl Dokumentarfilm als auch Dokumentation genannt und später erläutert werden. Beide Formen müssen für eine Analyse von Schmidt-Sondermanns *Die Odyssee der einsamen Wölfe* näher betrachtet werden. Es finden sich aber durchaus auch bei Jean-Michel Bertrands *La Vallée des Loups* oder Huffmans *Medicine of the Wolf* Parallelen zu diesen, dem Fernsehen nicht exklusiv vorbehaltenen, Formaten. Wie schon Lipp (2012) anmerkte, kommt das Dokumentarische selten in einer ‚Reinform‘ daher, sondern stellt vielmehr oft eine Mixtur verschiedener Formen dar.⁶⁶

2.3.1 Dokumentarfilm

Zum Dokumentarfilm im Fernsehen stellen Jacob und Lorenz (2014) fest, dass er als „eine Art ‚Autoren-Film‘ bezeichnet werden“⁶⁷ kann, und verweisen hier auf einen Brief Susanne Binningers, einer „Autorin, Regisseurin und Produzentin von Dokumentarfilmen und dokumentarischen Formate“⁶⁸, der in einer Veröffentlichung des Hauses des Dokumentarfilms erschienen ist. Dieser Form des Dokumentarischen sei vor allem immanent, dass „Themen ausführlich und kritisch hinterfragt sowie mit der Handschrift und einer gewissen Subjektivität und Persönlichkeit des Filmemachers versehen“⁶⁹ würden. Weiter heißt es: „Diese Subjektivität liegt auch begründet in einem Anspruch, den Dokumentarfilmer an sich selbst richten: künstlerisch mit der Realität umzugehen.“⁷⁰ Hier wird erneut deutlich, dass viele der teils

⁶⁵ Vgl. Jacob/Lorenz (2014), S. 55. Die Erläuterungen der Autoren wurden nur bei den, für die vorliegende Arbeit relevanten, Kategorien übernommen.

⁶⁶ Vgl. Lipp (2012), S.13.

⁶⁷ Jacob/Lorenz (2014), S. 59

⁶⁸ <http://oktoberfilm.de/susanne-binninger-filme/susanne-binninger-vita/>, Letzer Zugriff: 17.03.2020.

⁶⁹ Jacob/Lorenz (2014), S. 59f.

⁷⁰ Jacobs/Lorenz (2014), S. 60.

auch neuen filmwissenschaftlichen Arbeiten die Erkenntnisse Griersons zugrunde legen. In den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts hat er bereits auf diese künstlerischen Aspekte im dokumentarischen Schaffen hingewiesen.

Innerhalb ihrer Kategorien grenzen Jacob und Lorenz (2014) den Dokumentarfilm auch aufgrund seiner Länge und einer damit zusammenhängenden anderen Machart von der Dokumentation ab. Unter anderem berufen sie sich hier auf ein verändertes Rezeptionsverhalten innerhalb der Gesellschaft (immer schneller, immer mehr), was dazu geführt hat, dass der „langsame, hinterfragende Dokumentarfilm“⁷¹ verdrängt worden sei.

2.3.2 Dokumentation

Auch die Dokumentation wie Jacob und Lorenz (2014) sie definieren und beschreiben, kann und soll zur näheren Betrachtung der Filme von Volker Schmidt-Sondermann, Jean-Michel Bertrand und Julia Huffman herangezogen werden.

Zentraler Punkt einer Dokumentation ist ein bestimmtes Thema, das von verschiedenen Blickpunkten aus beleuchtet und in einen größeren Zusammenhang gesetzt wird. Hierbei werden oftmals die Entwicklungen vor und nach einem Ereignis berücksichtigt.⁷² „Grundsätzlich behauptet eine Dokumentation schon per se, dem Publikum gegenüber immer einen hohen Authentizitätsanspruch zu haben und belegt dieses mit gründlicher Recherche, Expertengesprächen, zahlreichem dokumentarischem Material und Originalaufnahmen.“⁷³

Im Fokus der Dokumentation stehen also die sachlich korrekte Darstellung eines in der Vergangenheit liegenden Sachverhalts und der Anspruch, die größtmögliche Bandbreite an belegbarem Material zu bieten. Dem Zuschauer soll so ermöglicht werden, sich ein eigenes Bild vom Dargestellten zu machen. Die Dokumentation bietet lediglich das nötige Instrumentarium in Form von Hintergrundinformationen, welche in der Regel nicht bewertet werden.⁷⁴ Wie bereits erwähnt, nutzt das Format dennoch die Implementierung verschiedener Spannungsbögen, um Redundanz möglichst zu vermeiden. Ähnlich wie der Dokumentarfilm arbeiten

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S. 81.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Jacobs/Lorenz (2014), S. 81f.

Dokumentationen in „der horizontalen Verteilung der Information“ mit der „klassischen Drei-Akt-Struktur“.⁷⁵ Auch hier wird deutlich, dass sich das Dokumentarische, wenngleich es zahlreiche ‚Spielarten‘ aufweist, oftmals Erzählstrategien und dramaturgischer Strukturen bedient, die ihren Ursprung im Literarischen haben. Die in Aristoteles’ *Poetik* entwickelte Drei-Akt-Struktur stellt die Basis vieler Erzählungen, sei es in Literatur, Film oder Theater, dar und gilt gerade für die Dokumentation als besonders „rezipientenorientierte Präsentationsform“.⁷⁶ Diese Aufteilung einer (filmischen) Erzählung in Exposition, Konfrontation und Ausleitung gibt dem Zuschauer Orientierung und besitzt aufgrund ihrer Omnipräsenz in den unterschiedlichsten Genres und Medien einen großen Wiedererkennungswert. Dieser rührt vor allem von fiktionalen Werken - seien sie filmischer oder literarischer Natur - her, die eben jene Struktur häufig nutzen um eine Geschichte leicht rezipierbar darzustellen.

Es gilt also drei Fragen zu stellen: Wie schafft es ein Film, der sich an Fakten und Wahrheit halten sollte⁷⁷, trotzdem spannend und unterhaltsam zu sein? Welche Strategien kann er anwenden, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu verlangen? Und vor allem: Greift er dabei nicht automatisch auf idealtypische, leicht wiederzuerkennende Strukturen zurück?

Der Dokumentarfilm, das *documentary* und die Dokumentation müssen eine Brücke schlagen zwischen Entertainment und Information, zwischen einer Dokumentation der Welt ‚da draußen‘ und einer ästhetisch ansprechenden und unterhaltsamen Darstellung. Dass dieser Spagat gerade im Subgenre des Tierfilms und *wildlife films* ständige Aufgabe der Filmer ist, soll im nachfolgenden Kapitel aufgezeigt werden.

⁷⁵ Jacobs/Lorenz (2014), S.82.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Aufderheide (2007) erinnert diesbezüglich an die Erwartung des Zuschauers: „we do expect that a documentary will be a fair an honest representation of somebody’s experience of reality“. S. ---Mit dem Genre des Dokumentarischen ist generell immer die Frage nach Authentizität und Wahrheitsgehalt verbunden.

2.4 *Wildlife film* und Tierfilm

Animals were among the first subjects for filmmakers - cute pets, dead trophies, and exotic creatures. As documentary grew in commercial importance, so did the animal subjects, who cost less than actors. The nature documentary, also called environmental, conservationist, or wildlife, is now a major subgenre, an established part of the broadcast schedule and a dynamic category.⁷⁸

Patricia Aufderheide (2007) unterstreicht hier den Zusammenhang vom Dokumentarischen und der Darstellung von Tieren, der von Beginn der Filmgeschichte an besteht. Auch Borgards (2012) sieht die ersten Zusammenhänge zwischen Tier und Film schon sehr früh in der Filmgeschichte: „Die Begegnung mit Tieren im Film übt seit der Frühzeit des Kinos einen besonderen Reiz aus. Die filmische Darstellung von Tieren lässt sich zurückverfolgen bis zu den wissenschaftlichen Bewegungsstudien Étienne-Jules Mareys und Eadward Muybridges Ende des 19. Jahrhunderts.“⁷⁹ Diese waren der Versuch, die Bewegungen verschiedener Tiere fotografisch festzuhalten.

Während die *wildlife films* des vergangenen Jahrhunderts oftmals Großwild und exotische Tierarten zum Thema hatten, kann auch anhand der Werke von Schmidt-Sondermann, Bertrand und Huffman eine Re-Orientierung hin zu heimischen Gefilden festgestellt werden: Einerseits natürlich begründet durch die Rückkehr des Wolfes in alte Territorien, andererseits aber auch durch eine generelle Rückbesinnung auf das Naheliegende und den Naturraum der näheren Umgebung.⁸⁰ Dennoch sind die Werke der vorliegenden Arbeit in der Tradition des *wildlife films* zu sehen.

Einer der ersten globalen Kino-Dokumentarfilmerfolge der Filmgeschichte kam 1953 aus den Disney-Studios [...]: *The Living Desert/Die Wüste lebt*. Nachdem Walt Disney mit den Einspielergebnissen seiner Animationsfilme nach dem Zweiten Weltkrieg nicht zufrieden sein konnte, suchte er nach einem weiteren Standbein innerhalb der Filmbranche. Er fand in der Tier-Dokumentation eine neue Möglichkeit, eine Marktlücke zu besetzen. Im Gegensatz zur damals üblichen Machart, Tiere in ihrem ‚Lebensraum‘ zu filmen, ließ er die Aufnahmen von seinen Trickfilmprofis bearbeiten. *The Living Desert* ist nicht einfach eine Reportage über

⁷⁸ Aufderheide (2007), S. 117.

⁷⁹ Borgards (2012), S. 262.

⁸⁰ Man beachte nur, die stetig steigende Zahl an Ratgebern, Wegweisern und Erklärstücken zu heimischen Wäldern und deren Bewohnern. Beispielhaft genannt seien hier die Werke des Försters Peter Wohllebens, die im Bereich der Unterhaltungsliteratur verschiedenste Bereiche der heimischen Wälder behandeln.

die Tiere in der Wüstenregion im Südwesten der USA, sondern macht das Tierleben mit Zuhilfenahme von Stopmotion, den Möglichkeiten der Montage, Retuschen, Geräuschen und Musik zu einem unterhaltsam-putzigen Ereignis - wie man es bisher noch nicht im Kino gesehen hatte.⁸¹

Was Herbert Spaich (2006) hier als Ursprung des Kino-Dokumentarfilms beschreibt, hat auch heute noch in vielen Werken Gültigkeit beziehungsweise findet in großen Teilen der Filme Anwendung. Die Filme der vorliegenden Arbeit bedienen sich dessen ebenfalls, wenn auch der Wolf an sich selten in die Kategorie der ‚putzigen Tierchen‘ eingeordnet wird. Nichtsdestotrotz haben auch die Filme von Schmidt-Sondermann, Bertrand und Huffmann einen großen Unterhaltungswert. Aufderheide (2007) sieht das ähnlich und stellt fest: „Theatrical wildlife films [...] are classical examples of consumer entertainment.“⁸²

Ingo Lehmann und Hans J. Wulff (2006) bezeichnen den Tierfilm zu Beginn des 21. Jahrhunderts dann als „spezifische Gruppe von *Dokumentarfilmen*, deren Thema eindeutig die Beobachtung von Tieren ist“⁸³ und machen darüber hinaus deutlich, dass es sich nicht um ein klar umrissenes Genre handele, sondern „eher [...] [ein] Feld von Gattungen und Motiven, spezifischen Themen und Figuren, die einzig die Tatsache gemeinsam haben, dass sie alle das Animalische thematisieren und dramatisieren.“⁸⁴ Auch hier wird die Ambivalenz des Genres und seiner Subgenres deutlich. Ein Tierfilm lässt sich ebenso wenig klar umreißen wie der Dokumentarfilm generell.

Bezüglich der Entwicklung des Tierfilmgenres stellt Eleanor Louson (2018) fest, dass der *wildlife film* innerhalb der letzten zehn Jahre ein „revival“ erfuhr, das vor allem „high-profile documentary production“ und das „traditional natural history documentary format“ hervorbrachte.⁸⁵ Hier beruft sie sich besonders auf die Ausführungen von Derek Bousé (2000), der verschiedene Charakteristika des *wildlife film* festgehalten hat. Diese sind:

⁸¹ Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt. 2006. IN: *Dokumentar Im im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. ^[1]Hrg. Zimmermann/ Hoffmann. 2006.^[1] S.185.

⁸² Aufderheide (2007), S. 6.

⁸³ Lehmann/Wulff (2006), S. 7.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Eleanor Louson: Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display. 2018. S. 16.

- the depiction of mega-fauna
- visual splendor
- dramatic storyline
- absence of science
- absence of politics
- absence of historical reference points
- absence of people⁸⁶

Diese 7 Merkmale sind in unterschiedlicher Ausprägung auch in *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, *La Vallée des Loups* und *Medicine of the Wolf* zu finden.

Tierfilmer Andreas Kieling verzichtet allerdings gerne auf eine *dramatic storyline*, auch wenn seine Werke sicherlich als *wildlife film* einzuordnen sind. In einem Interview mit dem *ZEITMagazin* weist er darauf hin, dass er „diese gebauten Geschichten“ zu vermeiden versucht. Interessant ist hier allerdings, dass Kieling selbst vor einigen Jahren mit einer solchen Inszenierung für einen regelrechten Skandal sorgte. Er hatte Szenen in einem Film über Wölfe (!), die mit zahmen Wolfshunden gedreht wurden, nicht als solche gekennzeichnet.⁸⁷ „Immer muss es eine Erzählung sein, eine Geschichte mit einer festgelegten Dramaturgie.“⁸⁸ Das scheint Kieling an seiner Arbeit am meisten zu stören. Die ZDF-Redakteurin Renate Marel, die ebenfalls im *ZEITmagazin* zu Wort kommt und an *Die Odyssee der einsamen Wölfe* mitgewirkt hat, bezeichnet dies aber als Teil der Logik moderner Tierfilme. „Es nützen die schönsten Bilder nichts - ohne eine Geschichte.“⁸⁹ sagt sie und verweist dabei auf die Erfolge großer BBC-Dokumentationen.

Gabriele Teutloff (2000) beleuchtet unter anderem das Schaffen Bernhard Grzimeks, dessen Name unwiderruflich mit dem deutschen Tierfilm in Verbindung steht. Sie sieht vor allem mit dem Sendebeginn von ARD und ZDF Mitte des 20. Jahrhunderts eine besondere Möglichkeit, um möglichst viele Menschen zu erreichen. „Bernhard Grzimek (1956) und später Eugen Schumacher (1964) nutzten das neue Medium auch für Tierfilme. In einer Mischung von aufklärenden und unterhaltenden Filmen

⁸⁶ Bousé (2003), S. 14f.

⁸⁷ Vgl. hierzu: „Sein Ruf der Wildnis. Wieso Andreas auf Reisen geht (was er fast immer macht)“ IN: „Aus kurzer Distanz. Die Macht der Bilder, die Macht der Worte.“ Haus des Dokumentarfilms (2016). S. 396.

⁸⁸ Stefan Willeke. Der Bärenflüsterer. Normalerweise begnügen sich Tierfilmer damit, die Natur in Szene zu setzen. Warum riskiert Andreas Kieling dafür sein Leben? IN: ZeitMagazin. Nr.48. 20.11.2019.

⁸⁹ Ebd.

verpackten sie ihre Botschaften über den Schutz der Natur und der Tiere.“⁹⁰ So ist nicht seit Beginn des Kinofilms, sondern auch seit dem Sendebeginn des Fernsehens eine große Zahl an Tierfilmen bzw. *wildlife films* entstanden und gesendet worden. Welches Medium es auch ist, das Interesse an Bildern von Tieren in ihrem natürlichen Lebensraum scheint schon immer existent gewesen zu sein.

Bevor die tierischen und menschlichen Protagonisten der Filme *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, *La Vallée des Loups* und *Medicine of the Wolf* einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, soll im Folgenden eine Einordnung dieser Werke anhand des zuvor besprochenen theoretischen Rahmens erfolgen.

3. Einordnung der Filme

Betrachtet man zunächst die generelle Genrezuordnung der Werke Schmidt-Sondermanns, Bertrands und Huffmans, kann sicherlich in allen drei Fällen von einem zeitgenössischen Dokumentarfilm gesprochen werden. Dieser Begriff soll - wie auch in den vorangegangenen Kapiteln - als neutraler Dachbegriff dienen und meint in diesem Zusammenhang ein filmisches Werk, dessen Ziel es ist, einen Ausschnitt der Realität zu dokumentieren und für den Zuschauer erlebbar zu machen. Hier gilt es für die vorliegende Arbeit vor allem den Fokus auf die Aktualität der Werke zu legen, die sich bereits aufgrund ihrer jeweiligen Entstehungsjahre und der Tatsache, dass sie verschiedenen Herkunftsländern und Kulturkreisen entspringen, für einen Vergleich anbieten. Zeitgenössisch ist in diesem Zusammenhang vor allem als Merkmal des Entstehungszeitpunkts und der hierin gegebenen gesellschaftlichen und globalen Situation zu verstehen. Ob und in wie weit diese reale Welt Einfluss auf die Erzähl- und Darstellungsstrategien der Werke hatte, gilt es zu untersuchen.

Die Einordnung der Werke als Dokumentarfilm ist - wie bereits erwähnt - zunächst ihrem dokumentarischen Charakter geschuldet. Während Volker Schmitt-Sondermann die Wanderungen dreier Wölfe (anhand von bereits durch GPS-Signale dokumentierte Daten) dokumentiert und in einen größeren Zusammenhang setzt, dokumentiert Jean-Michel Bertrand seine eigene Wanderung auf der Suche nach

⁹⁰ Gabriele Teutloff: Sternstunden des Tierfilms. 2000, S. 58.

freilebenden Wölfen. Julia Huffman dokumentiert ebenfalls: Sie stellt die aktuelle (bis zum Jahr 2015) Stimmung in den USA zur Thematik des Wolfes und die verschiedenen Ansichten nicht nur gegenüber, sondern appelliert deutlich an den Zuschauer, sich dem Schutz der Tiere zu verschreiben.

An dieser Stelle bemerkenswert sind die Google Ergebnisse (Stand: 29.03.2020), die die Suche nach den Titeln der Filme liefert. Während *La Vallée des Loups* und *Die Odyssee der einsamen Wölfe* als „Dokumentarfilm“ geführt werden, erscheint *Medicine of the Wolf* zuerst einmal als „Drama/Abenteuer“, um dann weiter unten als „Dokumentation“ bezeichnet zu werden. Hiermit wird erneut die Uneindeutigkeit des dokumentarischen Genres unterstrichen.

Aufgrund ihrer Thematik sind die drei Filme darüber hinaus als Tierfilme und/oder *wildlife film* anzusehen. Tierfilme insofern, als dass sie das Leben und den Schutz einer Tierart in den Fokus rücken, die ihrer Meinung nach eine solche Betrachtung verdient hat. Betrachtet man Derek Bousés (2003) „rules“ genauer, finden sich diese ebenfalls in den Filmen der vorliegenden Arbeit wieder.

Die Abbildung von „visual splendor“ wird vor allem bei Bertrand deutlich. Wie im *Making-of* zu sehen ist, wurden zahlreiche Szenen mit Drohnen aus der Luft gefilmt. Was zur Folge hat, dass die an sich schon beeindruckende Berglandschaft mit Wasserfällen, Flüssen und Felsvorsprüngen noch dramatischer in Szene gesetzt wird. Ähnliches ist bei Schmidt-Sondermann und Huffman zu beobachten, allerdings ziehen sich diese Aufnahmen hier nicht ganz so stringent durch den Film. Anschaulich wird es allerdings zu Beginn der beiden Filme, die jeweils verschneite Landschaften von oben zeigen. Eine „absence of science“ ist am ehesten in *La Vallée des Loups* zu finden. Bertrand zeigt weder Karten⁹¹ noch Diagramme und bindet keine Interviews mit anderen Experten ein. Huffman und gerade Schmidt-Sondermann versuchen so viel „science“ wie möglich zu vermitteln. Auch kann in *Medicine of the Wolf* keine „absence of politics“ festgestellt werden. Ebenso wenig in *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, obwohl Schmidt-Sondermann das nicht explizit kommuniziert.⁹²

⁹¹ Abgesehen von einer eigenen, die er von Hand in sein Notizbuch zeichnet.

⁹² Anhand verschiedener ‚Randbemerkungen‘ zu Jagd und Tierschutz wird die politische Ebene Schmidts-Sondermanns deutlich. Diese besteht allerdings im Gegensatz zu Huffmans Herangehensweise in einer neutralen Schilderung der jeweiligen Sachverhalte. Hierin ist wiederum eine deutliche Orientierung an der Dokumentation im Sinne Jacobs/Lorenz (2014) zu sehen.

Was jedoch alle drei Filme wieder mit den „rules“ Derek Bousés eint, ist das Vorhandensein einer „dramatic storyline“. Julia Huffman macht innerhalb dieser *storyline* mehrfach auf die Einzigartigkeit der Wölfe aufmerksam und lässt keinen Zweifel daran, dass sie als besonders schützenswert einzustufen sind. Belegt wird dies einerseits dadurch, dass reale politische Entscheidungen dazu geführt haben, dass Wölfe in bestimmten Teilen Amerikas (wieder) gejagt werden dürfen. Andererseits beruft sich Huffman auf Gespräche mit indianischen Ureinwohnern und deren Mythologie sowie auf die Erkenntnisse eines ‚Camps‘, das unter dem Namen *Wolf Connection* Jugendlichen, die aus sozialen Brennpunkten stammen, hilft. Auch Jean-Michel Bertrands *La Vallée des Loups* ist in diesem Zusammenhang als Tierfilm anzusehen. Ebenso wie Huffman spricht er dem dargestellten Tier eine besondere Bedeutung zu und zeigt die Wölfe in ihrem natürlichen Lebensraum und eher in einem beobachtenden Stil des *Direct Cinema*.⁹³ Wohingegen Schmidt-Sondermann - zunächst aufgrund seiner Thematik auch als Tierfilm einzustufen - den Leistungen einzelner Tiere besondere Bedeutung beimisst und von da ausgehend ein generelles Bild des Wolfes zeichnet. Sein Film und der von Julia Huffman sind dennoch keine ‚klassischen‘ Tierfilme, da sie zwar durchaus spektakuläre und ästhetisch ansprechende Aufnahmen zeigen, allerdings liegt der Fokus des Films mehr noch auf der Wissensvermittlung beziehungsweise Meinungsbildung seitens der Zuschauer. Die Anteile einer Dokumentation oder eines *documentary* im Sinne Lipps (2012) sind hier stärker vertreten.

Grierson (1947) spricht im Zusammenhang mit dem *documentary* von einem „creative treatment of actuality“.⁹⁴ Die Aktualität, die Schmidt-Sondermanns und Bertrands Filmen zugrunde liegt, ist die Rückkehr der Wölfe in ihre alten Territorien. Dieses reale Ereignis wirkt sich unterschiedlich auf das Schaffen der Filmemacher aus. Es ist davon auszugehen, dass man an Schmidt-Sondermann als Dokumentarfilmer, der regelmäßig für Formate wie *Terra X* arbeitet, mit der Thematik der Wanderwölfe herangetreten ist und ihm sicherlich eine durch die Programmzugehörigkeit vorgegebene dramaturgische Struktur an die Hand gegeben wurde.⁹⁵ „Damit

⁹³ zur Thematik des *Direct Cinema* vgl. Lipp (2012), S. 51f.

⁹⁴ Grierson, zitiert nach: Jack C. Ellis: „A new history of documentary film. 2007. S. 9.

⁹⁵ Vgl. hierzu das bereits erwähnte Interview im ZEITmagazin mit dem Dokumentarfilmer Andreas Kieling, der regelmäßig für *Terra X* und ähnliche ZDF-Formate filmt.

wird der dokumentarische Gehalt keineswegs geschmälert“⁹⁶ stellen Fischer-Stabel und Solte-Gresser (2019) zur dramatischen ‚Aufbereitung‘ innerhalb von Schmidt-Sondermanns *Die Odyssee der einsamen Wölfe* fest. Mehr noch, eine kreative Umsetzung der realen Ereignisse wird durch die Programmzugehörigkeit nicht verhindert. Schmidt-Sondermann schafft es, die Wanderungen der drei Wölfe in eine emotional ansprechende Handlung zu ‚verpacken‘, ohne dass der Film an Wahrheitsgehalt einbüßen müsste. Er „reflektiert zudem die produktive Verbindung von Fakt und Fiktion“⁹⁷, indem er Teile des *Making-of* bereits im Film selbst zeigt. Der Tiertrainer Zoltan Horkai, der mit seinen Tieren maßgeblich an der Produktion beteiligt war, erläutert mehrfach seine Arbeit außerhalb des Films und „weshalb welcher Wolfsdarsteller für welchen Wolfscharakter in besonderem Maße geeignet ist.“⁹⁸ Auch Griersons (1947) Unterscheidung zwischen den „Stoffen, die so aus dem Leben gegriffen sind“ und den „gespielten Handlungen“⁹⁹ kann nur bedingt so stehen bleiben, wenn man *Die Odyssee der einsamen Wölfe* näher betrachtet.

Schmidt-Sondermann konstruiert hier keine komplett fiktionale Geschichte, muss aber, um reale Ereignisse, die in der Vergangenheit liegen, in großen Teil auf nachgespielte Szenen und setzen. Beispielsweise werden alle Szenen der drei Erzählstränge der Wanderwölfe Ligabue, Alan und Slavko, die nicht schon in Originalaufnahmen vorliegen, mit dressierten Tieren des Tiertrainers Zoltan Horkai nachgestellt. Diese Tatsache wird bei Schmidt-Sondermann für den Zuschauer klar verständlich gekennzeichnet und mit der Tatsache begründet, dass es selbst geübten Tierfilmern durchaus schwer fiele, Wölfe in freier Wildbahn zu filmen.¹⁰⁰ Darüber hinaus finden Horkais Kommentare und Interviewszenen Eingang in das Werk Schmidt-Sondermanns, sodass die Darstellung der Wölfe nicht nur über die Geschichte der drei Wanderwölfe geschieht, sondern auch generelle Informationen zur Tier-Mensch-Beziehung und der Besonderheiten des Wolfes hinzugefügt werden. Zoltan Horkais Status als „international anerkannter Tiertrainer“¹⁰¹

⁹⁶ Fischer-Stabel/Solte-Gresser (2019), S.15.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Fischer-Stabel/Solte-Gresser (2019), S.15.

⁹⁹ Grierson (1947), IN: Hohenberger (2006), S. 92.

¹⁰⁰ Beleg hierfür ist Jean-Michel Bertrands ‚Odyssee‘, die er auf der Suche nach wilden Wölfen in *Vallée des Loups* erlebt.

¹⁰¹ 00:06:07 (1)

unterstreicht seinen Expertenstatus und somit den Wahrheitsgehalt seiner Aussagen zusätzlich. Durch einen mit Wölfen lebenden und auf engstem Raum interagierenden Trainer erhalten die im Film gemachten Aussagen einen höheren Wahrheitsgehalt und Authentizität.

In den nachgestellten Szenen kommt es außerdem zu durch den Filmemacher provozierten Handlungen, wie Lipp (2012) sie unter anderem dem Plotbasierten Dokumentarfilm¹⁰² zuschreibt. Sondermann (in Zusammenarbeit mit Zoltan Horkai) provoziert ein bestimmtes Geschehen durch die Tierkonstellationen, die aufeinandertreffen oder ein Aktion-Reaktion-Modell, das durch bestimmte Handlungen oder Anweisungen des Tiertrainers hervorgerufen wird. So zu sehen in mehreren *Making-of Videos* zu *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, die ebenfalls über die ZDF Mediathek abrufbar und so für den Zuschauer frei zugänglich sind. (Stand: 29.03.2020) Während der Tierfilmer Andreas Kieling vor einigen Jahren den Fehler beging und genau solche Tierszenen mit Wolfshunden nicht kenntlich machte¹⁰³, nutzt Sondermann dieses Kenntlichmachen der künstlich erzeugten Szenen, um seinem Film mehr Authentizität und damit Glaubhaftigkeit zu verleihen.

Die Inszenierung der Szenen durch Wolfsdarsteller ist in die Tradition der *Reenactments* historischer Ereignisse in dokumentarischen Formaten des Wissenschaftsfernsehens einzuordnen.

Volker Schmidt-Sondermann tritt - abgesehen von seinen Auftritten im *Making-of Material* der ZDF Mediathek¹⁰⁴ - nicht selbst in Erscheinung, kann also keine Vertrautheit aufgrund seiner eigenen Authentizität oder Handlungen schaffen. Dies ist lediglich für die Wölfe Slavko, Alan und Ligabue möglich. Da ihre Wanderungen dokumentiert sind und nun in einem dokumentarischen Format wiedergegeben und gewissermaßen aufbereitet werden, kann hier ein minimaler Grad an Intimität für den Zuschauer geschaffen werden. Dies ist jedoch nur über die dramaturgische Ausgestaltung der drei Wölfe möglich und nicht aufgrund der dokumentarischen Herangehensweise.

¹⁰² Vgl. Lipp (2012), S. 52.

¹⁰³ Vgl. hierzu: Das bereits erwähnte Interview im ZEITmagazin mit Andreas Kieling. S.26.

¹⁰⁴ <https://www.zdf.de/dokumentation/terra-x/die-odyssee-der-einsamen-woelfe-teil-zwei-100.html>,
Letzter Zugriff: 25.03.2020.

Jean-Michel Bertrand verzichtet zunächst scheinbar völlig auf *Reenactments*. Es wird allerdings im Bonusmaterial der DVD und dem dazugehörigen Buch deutlich, dass auch er Szenen wiederholen musste, während derer kein Kamerateam anwesend war und er auch nicht selbst filmen konnte. Nichtsdestotrotz ist *La Vallée des Loups* anders einzuordnen als *Die Odyssee der einsamen Wölfe*. Im Begleitbuch, das zu Bertrands Werk erschienen ist, beschreibt er den Beginn der Arbeiten und die Idee zum Projekt folgendermaßen.

[...] on commence à parler du loup. Mais la bête est encore loin, dans le Mercantour. C'est une abstraction. La possibilité de ce retour est encore hautement théorique. Et tout a coup, il est signalisé un peu partout ... Le loup est là, pour de vrai, je trouve cela extraordinaire. Si L'aigle est un animal mythique, lui l'est encore bien plus. C'est tout simplement L'inaccessible incarné sur Terre.

Et si je le cherchais? Et si je le trouvais? Pas très loin de chez moi, il y a une vallée giboyeuse très isolée. Personne ne me l'a dit, mais j'ai L'intuition que le loup s'y est installé. J'imagine une meute, deux dominants, des louveteaux, une tarnière ... C'est décidé, ce sera *La vallée des loups*.¹⁰⁵

Außerdem verweist Bertrand auf die Schwierigkeiten, die er hinsichtlich der Finanzierung seines Projektes hatte. Es wird hier bereits deutlich, dass Bertrand einem sehr persönlichen Wunsch gefolgt ist, der von der gleichen Aktualität hervorgerufen wurde wie der ‚Arbeitsauftrag‘ an Schmidt-Sondermann: Die Rückkehr der Wölfe.

Diese Aktualität wird insofern kreativ behandelt als, das seine Geschichte, die auf realen Fakten beruht, um die Ereignisse herum entwickelt und inszeniert wird. Dies hat einerseits zur Folge, dass die Zuschauer aufgrund des altbekannten Erzählmusters schneller Zugang zur Geschichte finden, und andererseits wird so deren emotionales Miterleben sichergestellt.

Die intime Vertrautheit, die Grierson (1947) dem *documentary* zuschreibt, ist vor allem in Bertrands *La Vallée des Loups* zu spüren. Viele Einstellungen zeigen den Dokumentarfilmer und natürlich gleichzeitig auch Protagonisten des Films in Nahaufnahme, aus ungewöhnlichen Winkeln und in intimen Situationen. Allein die Häufigkeit, mit der Szenen gezeigt werden, in denen Bertrand uriniert, spricht schon für eine gewisse Intimität, die Bertrand mit dem Zuschauer teilt. Weniger auffällig, aber

¹⁰⁵ Jean-Michel Bertrand und Bertrand Bodin: *La Vallée des Loups*. (2017). S. 25.

dennoch nicht weniger intim, muten die Szenen des Einschlafens und Aufwachens an. Da Bertrand alleine unterwegs ist und meist sogar unter freiem Himmel schläft, wird auch hier eine Vertrautheit zwischen Zuschauer und Protagonist evoziert. Der Zuschauer wohnt Szenen bei, zu denen er in anderen Werken und Formaten oft keinen Zugang gewährt bekäme. Da Bertrand den gesamten Verlauf seiner Expedition filmisch wiedergibt und dabei keinen Sturz und keine Misserfolge¹⁰⁶ auslöst, schafft er eine Vertrauensbasis zwischen Film und Publikum. Das Gezeigte wird als durchweg authentisch wahrgenommen, und das aufgrund seiner dokumentarischen Machart. Auch das sind weitere Aspekte, die *La Vallée des Loups* deutlich im Genre des Dokumentarfilms und *documentary* ansiedeln.

Julia Huffman hingegen sieht sich einer etwas anders gearteten Realität gegenüber. Die politische Lage in Minnesota stellt zur Zeit der Entstehung von *Medicine of the Wolf* eine Bedrohung für die dort bereits lebenden Wölfe dar. Es geht also weniger darum, die Rückkehr einer Spezies zu beleuchten, sondern eher darum, eine bestehende Population zu schützen. Diese realen Entwicklungen werden von Huffman kreativ verarbeitet, indem sie unter anderem Wolfsgegner und -befürworter direkt gegenüberstellt und darüber hinaus selbst klar Stellung bezieht. Dies geschieht anhand eines Handlungsstrangs, der den Tierfilmer und Tierschützer Jim Brandenburg zur Hauptfigur macht. Die sachlichen Fakten der politischen Debatten und Entscheidungen werden durch die Darstellung eines einzelnen Wolfsschicksals („Blacky“) und Brandenburgs persönlicher Lebensgeschichte emotional aufgeladen. Huffman tritt zwar selbst in Erscheinung, schafft aber (intime) Vertrautheit mehr über den Inhalt des von ihr eingesprochenen Off-Kommentars als über ihre bildlich gezeigten Handlungen. Sie spricht hier von persönlichen Erfahrungen sowie Emotionen und gibt den nüchternen Fakten damit einen subjektiven Empfindungshintergrund. Jim Brandenburg schafft eher intime Momente, insbesondere wenn er sehr emotional von seinem Leben in der Nähe eines großen Wolfsrudels spricht.

Durch die Mystifizierung des Wolfes mittels der Einbindung indigener Legenden und Riten sowie den Verweis auf einen positiven Einfluss der Wölfe auf sozial

¹⁰⁶ Beispiele hierfür sind: ausgefallene Batterien einer Kamera, zu spätes Ankommen an besonders günstigen Plätzen und ein durch die Witterung und Tiere zerstörtes Zelt.

benachteiligte Jugendliche wird dem Zuschauer eine klare Anweisung zur Meinungsbildung gegeben. Darüber hinaus werden schlichte Beschlüsse und Gesetzeslagen in eine Geschichte eingebettet, die gleichzeitig plakativ, pathetisch als auch alarmierend sind. *Medicine of the Wolf* ist somit auch als Bestandsaufnahme und Handlungsaufforderung zu verstehen.

Huffman bewegt sich mit *Medicine of the Wolf* eher im Bereich der Dokumentation und des *documentary*, greift aber nicht auf Reenactments oder andere virtuelle Darstellungen zurück. Dennoch wird ihr Werk von Experteninterviews und Augenzeugenberichten geprägt. Während Schmitt-Sondermann und Bertrand den Tieren viel filmischen Raum geben, Aufnahmen zeigen, die eigens für die jeweilige Produktion gefertigt wurden, greift Huffman auf Archivfotos und -videos zurück und zeigt keine Wolfsszenen, die gezielt für *Medicine of the Wolf* aufgenommen wurden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die drei Filme der vorliegenden Arbeit auf einem ‚Text‘ basieren, der als Off-Kommentar gesprochen, den Zuschauer durch den Film und die ihm immanente Geschichte führt. Bertrand und Huffman sprechen diesen ‚Leitfaden‘ selbst, in die *Odysee der einsamen Wölfe* ist es Dietmar Wunder, ein bekannter deutscher Synchronsprecher.¹⁰⁷ Darüber hinaus wird bei der Einordnung der Werke deutlich, dass sie ähnlich der Feststellung Lipps (2012), als Mischformen auftreten. *Die Odysee der einsamen Wölfe*, *La Vallée des Loups* und *Medicine of the Wolf* sind zunächst einmal Dokumentarfilme, die Tiere zum Thema haben und deshalb durchaus im weitesten Sinne im Subgenre des Tierfilms einzuordnen sind. Dies wird immer dann besonders deutlich, wenn ‚großartige‘ und spektakuläre Aufnahmen zu sehen sind, beispielsweise Luftaufnahmen der Tiere in bemerkenswerten Landschaften oder Jagdszenen. Hier knüpfen die drei Filme der vorliegenden Arbeit an die Tradition des *wildlife film* an. Dessen Verbundenheit mit der Fiktion findet sich in den Filmen von Schmidt-Sondermann, Bertrand und Huffman wieder. Nichtsdestotrotz sind sie außerdem in den Bereichen des *documentary* und der Dokumentation zu verorten. Letztere bieten sich vor allem an, weil es sich

¹⁰⁷ Zum Einsatz solcher bekannten Stimmen ist festzustellen, dass ein hoher Wiedererkennungswert eines Sprechers und eine Verknüpfung seiner Stimme mit ‚seriösen‘ Formaten den Authentizitätsgrad der Produktion unterstreicht. Kennt das Publikum die Stimme aus dem Zusammenhang anderer dokumentarischer Formate, wird das Gezeigte weniger in Frage gestellt.

solche Produktionen laut Lipp (2012) zum Ziel gemacht haben, einen bestimmten Sachverhalt aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Es gilt hier dem Zuschauer ein möglichst umfassendes Bild zu vermitteln, sodass dieser eine stichhaltige Grundlage zur Meinungsbildung hat. Durch die Darstellung der verschiedenen Protagonisten anhand von an fiktionalen Methoden angelehnten Erzählstrategien, gelingt es den Realisatoren ein emotionales Miterleben zu ermöglichen und darüber hinaus dem Film zuträgliche Spannungsbögen aufzubauen.

Schmidt-Sondermanns Zweiteiler ist innerhalb der Dokumentation und des *documentary* im Bereich des Wissenschaftsfernsehen angesiedelt, während Bertrand eher dem Dokumentarfilm im Sinne Jacobs und Lorenz (2014) zuzuordnen ist. Er offenbart den der Produktion immanenten Charakter einer Dokumentation erst im Bonusmaterial, welches diverse Experteninterviews enthält. Dadurch, dass Bertrand dieses Material dem Kinozuschauer bewusst vorenthält, wird deutlich, dass der Realisator selbst sein Werk eher als Dokumentarfilm im Sinne von Autorenfilm einordnet. Julia Huffmans Film hingegen basiert auf gerade diesem Material: Fotografien, Originalmitschnitten und Interviews. Ihr Film ist wiederum näher an der Dokumentation, da hier - auch wenn *Medicine of the Wolf* als Kinofilm angelegt ist - ein Thema aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet wird. Wobei Huffman alles andere als neutral bleibt. Sie gibt eine ganz klare Handlungsanweisung und einen zielgerichteten Denkanstoß an ihre Zuschauer weiter.

Es bleibt festzustellen, dass gerade im Bereich der Narration die Filme von Volker Schmidt-Sondermann, Jean-Michel Bertrand und Julia Huffman vielfältige Parallelen zum fiktionalen Film und zur Literatur aufweisen. Diese gilt es im Folgenden zu analysieren und mit der Darstellung der Tiere in Beziehung zu setzen.

4. Erzählstrategien des Dokumentarfilms

Ausgehend von der Annahme, dass sich auch Dokumentarfilme idealtypischer Erzählstrukturen, die so meist nur fiktiven Werken zugeschrieben werden, bedienen, werden diese im Folgenden kurz vorgestellt und dann in einer Analyse der Filme *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, *La Vallée des Loups* und *Medicine of the Wolf* miteinander verglichen und in Beziehung gesetzt. Zunächst wird auf die generelle Erzählsituation der Filme sowie die ihnen immanenten Erzählstränge eingegangen. Anhand dieser lassen sich die Filme auf unterschiedliche Weise ‚lesen‘.

4.1 Exkurs: Die Heldenreise nach Christopher Vogler (2018)

Christopher Vogler (2018) arbeitet, basierend auf einem Drei-Akt-Modell und Joseph Campbells „Der Heros in tausend Gestalten“ (1978), eine archetypische Heldenreise‘ aus. Diese besteht aus verschiedenen Stationen, die der Protagonist durchläuft und anhand derer sich die Handlung entwickelt.

Im ersten Akt wird der Held in seiner **gewohnten Welt** dargestellt. Darauf folgt ein **Ruf des Abenteuers**, der oft von einer **Weigerung** seitens des Helden begleitet wird. Hiernach trifft dieser auf die Schlüsselfigur des **Mentors**, um danach eine **Erste Schwelle** zu übertreten.

Im 2. Akt muss der Held erste **Proben** bestehen und trifft sowohl auf **Verbündete** als auch **Feinde**. Hier wird bereits die der Erzählung immanente Krise vorbereitet, die im **Vordringen zur tiefsten Höhle** und der dortigen **entscheidenden Prüfung** ihren Höhepunkt findet. Die Belohnung für das Bestehen dieser Prüfung bildet den Abschluss des 2. Aktes. Die Krise, die der Held durchleben muss, endet mit dem **Rückweg** im 3. Akt. Danach folgen **Auferstehung** und die **Rückkehr mit dem Elixier**.¹⁰⁸

Die filmische Anwendung dieser grundlegenden Modelle hat zur Folge, dass die Zuschauer die Geschichte ohne größere Probleme rezipieren können. Ein emotionales Miterleben fällt somit leichter und kann vom (Dokumentar-) Filmer dazu genutzt werden, seiner Aussage noch mehr Nachdruck zu verleihen bzw. überhaupt

¹⁰⁸ Vgl. Christopher Vogler: *Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker. Mythologische Grundmuster der Heldenreise für Schriftsteller*. 2018. S. 62.

erst eine Identifizierung des Zuschauers mit der Thematik und den Protagonisten herzustellen.

Im Folgenden sollen nun *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, *La Vallée des Loups* und *Medicine of the Wolf* hinsichtlich der Verwendung der zuvor erläuterten Erzählformen untersucht werden.

4.2 Die Odyssee der einsamen Wölfe

Schmidt-Sondermann hat in *Die Odyssee der einsamen Wölfe* den Anspruch, besonders umfassend die aktuelle Situation der Wölfe in Zentraleuropa zu beleuchten. Um dies für den Zuschauer besonders spektakulär zu machen, bettet er die allgemeinen Informationen und wissenschaftlichen Fakten in die Geschichte der drei Wanderwölfe Alan, Ligabue und Slavko ein. Deren zurückgelegte Strecken sind so außergewöhnlich, dass sie genügend Material für eine besondere Narration rund um die Ereignisse bieten und damit auch mehrere Erzählstränge hervorbringen.

Zunächst wird die Erzählung der Wanderwölfe von programmatisch vorgegebenen Rahmungen eingefasst. Da der Film als Zweiteiler¹⁰⁹ innerhalb der *Terra X* Reihe des ZDF¹¹⁰ ausgestrahlt wurde, sieht der Zuschauer zunächst das bekannte Intro sowie am Ende des Films die immer gleich aufgebauten *credits*. Diese Rahmung hat auf die vorliegende Arbeit und die nachfolgende Analyse insofern wenig Einfluss, als dass sie für die zu untersuchenden Teile kaum relevant ist.¹¹¹ Hiernach entwickeln sich verschiedene Erzählstränge, von denen einige für die Analyse weniger von Bedeutung sind. Diese werden nachfolgend kurz erläutert.

Luigi Boitani (LB)

Luigi Boitani, Biologe an der Universität La Spezia, Italien, ist der ‚wissenschaftliche Kitt‘ zwischen den einzelnen Erzählsträngen. Er beginnt und beendet den Film mit

¹⁰⁹ Die Tatsache, dass aufgrund programmtechnischer Sicht der Film in zwei Teilen gesendet wurde, hat keinen Einfluss auf die Analyse der Erzählstrategien innerhalb der vorliegenden Arbeit. Es kann allerdings festgestellt werden, dass sich der Erzählstrang zum Wolf Ligabue nur in Teil 1 und der des Wolfes Slavko nur in Teil 2 abspielen. Der Wanderwolf Alan stellt mit seinem Erzählstrang das Bindeglied zwischen beiden Teilen dar.

¹¹⁰ Weitere Sendetermine folgten auf arte. Aktuell (Stand 28.03.2020) ist *Die Odyssee der einsamen Wölfe* in der ZDF Mediathek abrufbar.

¹¹¹ Zur Einordnung des Films in einen größeren Kontext des Genres Dokumentarfilm ist hier allerdings ein wichtiger Hinweis auf die programmatische Zugehörigkeit des Films zu sehen. Als Teil der *Terra X* Reihe wird die Zuordnung zu den dokumentarischen Formen des Wissenschaftsfernsehens und der Dokumentation deutlich.

einem einführenden bzw. zukunftsweisenden Kommentar zum Wolf und dem Zusammenleben mit ihm. Durch seine deutliche Einordnung als Experte, was durch die immer wieder erscheinende, sogenannte „Bauchbinde“ und die Inszenierung seiner Person als Moderator, aber auch Referent, deutlich wird, wird er zur wissenschaftlichen Instanz Nr. 1 des Films. Boitani wird meist vor einem dunklen Hintergrund mit Schautafeln oder anderen Anschauungsobjekten gezeigt, was wiederum an einen Vortrag im wissenschaftlichen Kontext erinnert. Er spricht sich zwar für den Wolf aus, agiert aber nicht negativ-belehrend, sondern veranschaulicht die Informationen interessant und für den Zuschauer leicht verständlich.

real footage

Die *real footage* Passagen, die nicht direkt die Wölfe Alan, Ligabue oder Slavko zeigen, dienen der Veranschaulichung des im Off-Kommentar Gesagten. Oftmals sind diese Szenen den Ausführungen Boitani vor- oder nachgeschaltet, sodass sich die Informationen ergänzen.

Weiterhin dienen diese Originalaufnahmen der Authentizität des Films an sich und der Glaubhaftigkeit der vermittelten Fakten. Im Fall der Aufnahmen Alans und seiner Geschwister oder der Jagdszenen in Kanada wird sogar auf Material anderer Tierfilmer zurückgegriffen und dezidiert auf diese hingewiesen. Hier wird deutlich, dass es Schmidt-Sondermann weniger um die Sensation in seinen eigenen Aufnahmen geht, sondern mehr um die sensationellen Fakten und Daten, die mittels GPS erfasst werden konnten. Der Fokus liegt hier also weniger auf dem Herausstellen der eigenen Arbeit, sodass auch Material anderer Tierfilmer aufgenommen und ‚gebührend gefeiert‘ werden kann.

Wolfsfreunde und -feinde

Zusätzlich zu den drei Forschern und Forscherinnen, die als eine Art ‚Detektive‘¹¹² auf den Spuren der Wölfe unterwegs sind, kommen weitere Personen zu Wort.

¹¹² Fragmente des Detektivromans finden sich nicht nur bei Schmidt-Sondermann, auch Bertrand und Huffman begeben sich auf Spurensuche. Gerade Bertrand deutet Fußabdrücke, Kot und andere Spuren, um anhand dieser Indizien den Wölfen folgen zu können. Wie in einem Kriminalfall versucht auch Huffman dem Verursacher des Wolfsleidens auf die Spur zu kommen. In ihrem Fall handelt es sich dabei um Regierungsorgane und deren Entscheidungen, dies wird schon zu Beginn des Films deutlich. „Medecine of the Wolf“ kann auch als Plädoyer vor einem Geschworenengericht gelesen werden. Huffman als Anwältin der Wölfe beschreibt den Zuschauern auf der Geschworenenbank die Verbrechen des Regierungsapparats und fordert die Zuschauer auf, bezüglich dieser Taten zu richten, d.h. sich eine Meinung zu bilden und dementsprechend zu handeln.

Deren Aufgabe ist es, bestimmte Aspekte des Zusammenlebens von Mensch und Wolf zu illustrieren und somit für den Zuschauer zu positiven oder negativen Bezugsgrößen werden. Es kommen unter anderem Schäfer, Wildhüter, Jäger, ein Skilehrer und Ranger zu Wort.

Die zuvor genannten Personen sind entweder aufgrund ihres Berufes oder eines persönlichen Interesses in Gebieten beheimatet, die auch die Wölfe Alan, Ligabue oder Slavko passieren. Ihre Einschätzungen helfen Schmidt-Sondermann, ein vielschichtiges Bild der menschlichen Perspektive auf den Wolf und seine Rückkehr zu zeigen.

Augenzeugen

Außerdem kommen verschiedene Augenzeugen zu Wort. Sie alle dienen der Verankerung in der Realität und einem Hinweis auf die Authentizität des Films. Ihre Kommentare tragen dazu bei, die Geschichten der drei Wanderwölfe in Bezug zu den realen Ereignissen, die ihnen zugrunde liegen, zu setzen und so den dokumentarischen Anspruch des Films zu unterstreichen.

4.2.1 Alan, Ligabue und Slavko

In Volker Schmidt-Sondermanns Film *Odyssee der einsamen Wölfe* werden die Wanderungen dreier Wölfe anhand der von ihnen gelieferten GPS-Daten nachvollzogen und auf der Basis von Gustav Freytags Pyramidenmodell (1863) eines Dramas in fünf Akten dargestellt. Es findet zudem in Einzelfällen eine Kombination mit Christopher Voglers (2018) Modell der Heldenreise statt.

Die Odyssee der einsamen Wölfe beginnt mit den folgenden Worten des Sprechers Dietmar Wunder.

Dies ist die Geschichte von drei außergewöhnlichen Wanderwölfen. Slavko läuft von Slowenien über die österreichischen Alpen bis ins nördliche Italien. Insgesamt über 1000 Kilometer. Der slowenische Wolfsforscher Hubert Pototschnik folgt seinen Spuren bis in den Nessinia Nationalpark bei Verona.

Ein zweiter Wanderwolf bricht in Ostdeutschland auf. Auf seiner gefährlichen Reise überquert Alan Flüsse und Straßen und erreicht nach 1500 Kilometern die weissrussische Grenze. Seine Odyssee erforscht die deutsche Wolfsbiologin Ilka Reinhardt.

Die dritte Reise führt von Parma in Norditalien bis in die französischen Seealpen. 1000 Kilometer legt Wanderwolf Ligabue zurück. Seine Spuren verfolgt die italienische Wissenschaftlerin Francesca Marucco.

Und über allem steht die Frage: Was treibt europäische Wölfe wie Ligabue, Alan und Slavko zu diesen atemberaubenden, gefährlichen Wanderungen?¹¹³

In einer den eigentlichen Geschichten vorangestellten Exposition wird nicht nur der jeweilige Protagonist der Heldengeschichte (Alan, Ligabue und Slavko) eingeführt, sondern auch der oder die dazugehörige ForscherIn. Jede Wanderung eines Wolfes wird auf wissenschaftlicher Basis nachvollzogen. Dies geschieht anhand der GPS-Daten, die die Senderhalsbänder der Wölfe geliefert haben. Die Wölfe selbst erhalten hier Eigennamen, was zur Folge hat, dass der Zuschauer sich einfacher mit ihnen und ihrem Schicksal identifizieren kann. Zusätzlich dient dies der besseren Orientierung innerhalb des Filmes. Die einzelnen Erzählstränge werden jedes Mal durch die Einblendung einer ‚Bauchbinde‘, die den Namen und aktuellen Koordinaten des Wolfes anzeigt, gekennzeichnet.¹¹⁴

Zusätzlich werden den Wölfen bereits hier ‚ihre‘ Wissenschaftler zugeordnet. Auch das dient der besseren Orientierung seitens der Zuschauer, unterstreicht aber vor allem die faktische Belegbarkeit der Wanderungen. Die wissenschaftliche Erforschung der Ereignisse und die filmische Darstellung derselben verleiht der Produktion mehr Authentizität und Glaubwürdigkeit.

Des Weiteren stellt der Off-Kommentar an dieser Stelle die Seltenheit der außergewöhnlich langen Wanderungen der drei Wölfe heraus. Es kommt hiernach zu weiteren Einzel-Expositionen, innerhalb derer die Wölfe tiefergehend vorgestellt werden.

Generell ist der Off-Kommentar inhaltlich essentiell für die Deutung und Rezeption des gesamten Films sowie der einzelnen Erzählstränge zu Ligabue, Alan und Slavko. Im Folgenden wird auf diese Bedeutungsebene an gegebener Stelle eingegangen. Die Geschichten der drei Wanderwölfe sind nach einem 5-Akt-Schema aufgebaut. Es stellt sich wie folgt dar.

1. Akt - Exposition: Der Geburtsort und die Geburtsmstände des Wolfes werden dargestellt.
2. Akt - Steigerung: Eintreten in die Pubertät und Verlassen des Rudels
3. Akt - Höhepunkt: Um den Höhepunkt herum entwickelt sich im 3. Akt die Wanderung der Wölfe.

¹¹³ 00:01:33 - 00:02:57 (1)

¹¹⁴ In Anlehnung an dieses Vorgehen wird auch für die vorliegende Arbeit der Name des jeweiligen Wolfes zur Kennzeichnung der Erzählstränge verwendet.

4. Akt - retardierendes Moment: Die Wanderung kommt ins Stocken.
5. Akt - Katastrophe/Auflösung: Die Wanderung der Wölfe findet ein - für jeden der drei anderen - Ende

Diese Aufteilung gilt für jeden der drei Wanderwölfe und hat zur Folge, dass der Zuschauer sich aufgrund der umfassenden Darstellung des Lebens eines Protagonisten leichter mit diesem identifiziert und die Wanderung emotional miterlebt. Im Folgenden sollen die Geschichten der einzelnen Wölfe näher betrachtet werden.

4.2.2 Ligabue

Ligabue wird als bereits adoleszenter Wolf, der nach einem Unfall mit einem Auto aufgegriffen wurde, eingeführt. Seine Geschichte ist die eines tragischen Helden. Bereits die Tatsache, dass er nach einer etwa 100 km weiten Wanderung, die vor der im Film dargestellten Handlung stattgefunden hat, durch eine Kollision mit einem Auto ‚gestoppt‘ wird, leitet seine Darstellung als tragische Figur ein.

Innerhalb Ligabues Erzählung wird immer wieder auf die gefährlichen Hindernisse und Prüfungen hingewiesen, die es für ihn zu bewältigen gibt. Neben der Überquerung mehrerer Straßen streift er durch dicht besiedelte Gebiete. Diese Ereignisse werden geradezu als heroische Taten vermittelt. Gleich zu Beginn der Schilderungen von Ligabues Wanderung wird von seinem „Schicksal“ gesprochen, was im alltäglichen Sprachgebrauch oft eher negativ konnotiert ist. Wird von schicksalhaften Begegnungen oder Ereignissen gesprochen, sind oft Situationen gemeint, die die vorangegangene (Lebens-) Ordnung durcheinanderbringen. So ist auch Ligabues Autounfall einzuordnen. Dieser ist der Auftakt zu einem neuen Abschnitt im jungen (Wolfs-) Leben.

Ligabue ist der erste besenderte Wolf und somit ein ‚Pionier‘ seiner Art. Nachdem er (nach Unfall und Besenderung) genesen ist, verbleibt Ligabue kurze Zeit in näherer Umgebung der Hütte, in der er untergebracht war und bricht dann auf. Auf den Straßenverkehr folgt recht schnell eine weitere gefährliche Situation für den Wolf. Er muss sich - wahrscheinlich aufgrund mangelnder Jagderfolge - der Zivilisation weiter nähern, als es ein Wolf normalerweise tun würde.

An dieser Stelle werden nachgestellten Szenen zwischen Ligabue (Horkais Wolf „Volco“) und einem Hund gezeigt. Aus der Auswertung ‚einfacher‘ GPS-Daten, die zeigen, dass der reale Ligabue sich ungewöhnlich nah an besiedelten Gebieten

aufgehalten hat, wird in Schmidt-Sondermanns *Odyssee der einsamen Wölfe* eine Begegnung zwischen Wolf und Hund. Aus dramaturgischer Sicht kann so relativ einfach auf die nachfolgenden Erläuterungen Luigi Boitanis zur Mischung der Genpools von Wolf und Haushund übergeleitet werden. Allerdings wird hier auch eine neue Möglichkeit der emotionalen Bindung von Zuschauer und Protagonist eröffnet: Durch die Darstellung des ‚besten Freundes des Menschen‘ kommt es automatisch zu einem emotionalen Mitempfinden der Situation. Es fällt dem Zuschauer leichter sich auf einen Wolf als Protagonisten einzulassen, der a) Hunger leiden muss und b) sich freundlich einem sehr beliebten Haustier gegenüber zeigt.

Dieser Episode folgt eine Wanderung auf die „zweithöchste Erhebung des ligurischen Appenin“¹¹⁵, was ebenfalls Ligabues heldenhaften Charakter herausstellt. Wenn auch das Erklimmen solcher Erhebungen rein physisch wahrscheinlich kein allzu großes Hindernis für einen Wolf darstellt, trägt die Erwähnung der Höhe doch dazu bei, die ‚Taten‘ Ligabues in einem heldenhaften Kontext zu setzen.

Auf seinem Weg gen Westen muss Ligabue immer wieder durch den Zivilisationsdschungel Liguriens. Überall Schnellstraßen, Zäune oder Autobahnen. Eine Welt für Menschen. Der Antrieb des Wanderwolves muss sehr stark sein, damit er in diesem Irrgarten nicht aufgibt. Geübte Wanderer müssen mitunter viele Kilometer wandern, um ein geeignetes Nadelöhr zu finden. Ligabue nutzt Tunnel und kleine Brücken. Und doch bleibt der Straßenverkehr in ganz Europa eine der häufigsten Todesursachen für Wölfe - besonders für die Langstreckenläufer.¹¹⁶

Auch hier wird durch den Off-Kommentar und die dadurch transportierte Geschichte den Daten, die ein GPS-Sender liefert, eine fiktionale Ebene beigefügt und bestimmten Aspekten der Wanderung des Wolfes mehr Gewicht verliehen. Bei Ligabue sind das vor allem der Straßenverkehr und die damit verbundenen Gefahren für ein Wildtier, wie er es ist. Es ist hier die Rede von einem „Irrgarten“, der in Verbindung mit dem Filmtitel *Die Odyssee der einsamen Wölfe* zu sehen ist. Alle drei Wanderwölfe machen eine Art Odyssee oder Irrfahrt durch unbekanntes Gebiet, während der sie verschiedenste Prüfungen bestehen und Hindernisse überwinden müssen.¹¹⁷ Es wird damit vor allem auf die Einzigartigkeit der drei Tiere und der

¹¹⁵ 00:22:41(1)

¹¹⁶ 00:23:42 - 00:24:31 (1)

¹¹⁷ An dieser Stelle sei gesagt, dass auch in Schmidt-Sondermanns Film viele Aspekte einer Heldenreise nach Christopher Vogler (2018) zu finden sind. Zur Analyse der Erzählstrategie bietet es

Spezies Wolf generell hingewiesen: Dieser unbändige Wille voran zu kommen - auch in Umgebungen, die ihnen völlig fremd sein müssen. Und dazu ihre Fähigkeit, dies auch wirklich in die Tat umzusetzen. Dass Ligabue gerade in einer so menschengemachten und -geprägten Umwelt bestehen kann, unterstreicht seinen heroischen Charakter zusätzlich. Alle Hindernisse, die er innerhalb der Diegese überwinden muss, sind als Prüfungen im Sinne einer Heldenreise nach Vogler (2018) einzuordnen.

Nach ca. 1000 Kilometern scheint Ligabue angekommen und begegnet einer Wölfin. Diese Szenen werden erneut von dressierten Wölfen nachgestellt. Während durch den Off-Kommentar Familiengründung thematisiert wird, sieht der Zuschauer Szenen, die an einen Liebesfilm erinnern. Die beiden Wölfe scheinen sich zu liebkoosen und werden dabei gezeigt, wie sie sich spielerisch annähern. Es mutet an wie ein Happy End. „Doch kurz vor der Paarung nimmt Ligabues Geschichte eine tragische Wendung.“¹¹⁸ Anhand dieser Aussage wird nicht nur verdeutlicht, dass Ligabue sehr wahrscheinlich kein Happy End vergönnt ist, sondern auch, dass die Reproduktion der ‚krönende Abschluss‘ seiner Wanderung wäre. Auch wenn nicht genau festgestellt werden kann, warum Wanderwölfe solche immensen Strapazen auf sich nehmen, wird ihnen dieses oberste Ziel durch das von Menschen geschaffene Narrativ rund um das Phänomen des Wanderwolfes zugeschrieben. Es entbehrt sicherlich nicht wissenschaftlich belegbarer und biologischer Grundlagen, allerdings wird es hier zu einem Instrument der Erzählung, das impliziert: Nur die Fortpflanzung und das Finden einer Partnerin/eines Partners ist die Strapazen der langen Wanderschaft wert.

Niemand kann genau rekonstruieren, was sich damals ereignet hat. Aber alle Spuren deuten darauf hin, dass der unerfahrene Wolf von Artgenossen getötet wurde. [...] Was unter Wölfen durchaus immer wieder vorkommt beendet die lange und gefährliche Wanderung von Ligabue. [...] Ligabue hat alle Gefahren der menschlichen Zivilisation bravourös gemeistert. Nach 317 Tagen und 1243 Kilometern sind ihm ausgerechnet Artgenossen zum Verhängnis geworden.¹¹⁹

sich darüber hinaus an, die Geschichte eines jeden Wolfes so zu ‚lesen‘, wie sie im Film angelegt ist. In Ligabues Fall ist es die Story eines tragischen Helden, der sämtliche Hindernisse überwindet und dem doch kein Happy End vergönnt ist.

¹¹⁸ 00:39:45 (1)

¹¹⁹ 00:40:37 - 00:42:09 (1)

Mit diesem Ende seiner Erzählung wird Ligabue vollends zum tragischen Helden. Dies liegt vor allem in seinem frühzeitigen Tod begründet. Anders als Vogler (2018) den tragischen Helden beschreibt - „nicht im Geringsten sympathisch oder bewundernswert“¹²⁰ - ist Ligabue bis zu seinem Tod als Darsteller besonders heldenhafter Taten einzuordnen. Er wird als besonders mutig in dicht besiedelten Gebieten dargestellt, er überlebt einen Autounfall und ist vor allem der erste europäische Wolf, der solche Daten liefert. Die Tragik seines Schicksals begründet sich deshalb vor allem darin, dass er die größtmöglichen Anstrengungen unternommen hat und doch unverschuldet scheitert. Dies ist die Katastrophe innerhalb eines Fünf-Akt-Schemas, das auch in Ligabues Erzählstrang zu finden ist.

In Teil 2 des Films wird sein Schicksal noch ein Mal zusammengefasst. Francesca Marucco, die eigentliche Erzählerin seiner Geschichte, folgt seinen Spuren „bis zu seinem traurigen Ende. Auf der Suche nach einem Territorium für sich und seine Partnerin geriet Ligabue in das Revier fremder Wölfe. Sie töteten ihn.“¹²¹ Ein letztes Mal wird darauf verwiesen, welches erstrebenswertere Ziel es ist eine Partnerin zu finden und wie tragisch Ligabues Tod in diesem Zusammenhang war.

4.2.3 Alan

Auch in Alans Erzählstrang finden sich Elemente einer Heldenerzählung sowie des Fünf-Akt-Schemas, allerdings beruht seine Geschichte vordergründig auf einer dem Bildungsroman angelehnten Erzählung. Das Metzler Literaturlexikon vermerkt zum Bildungsroman:

Romantypus, in welchem in Form einer fiktionalen Biographie die Bildung eines Helden dargestellt wird. Der B. zeigt die Entwicklung der Hauptfigur in Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bereichen der Wirklichkeit, und zwar von Jugend an über verschiedene, meist krisenhaft erlebte Phasen bis hin zum Erreichen einer gefestigten Ich-Identität.¹²²

Diese kurze Definition beschreibt recht eindeutig den Teil von Alans Leben, den die Forscherin Ilka Reinhardt anhand der GPS-Daten nachvollziehen kann.

Zunächst wird Alan in einer Exposition in seiner „Kinderstube“¹²³ gezeigt. Aufnahmen des Tierfilmers Sebastian Körner, der nicht an *Die Odyssee der einsamen Wölfe*

¹²⁰ Vogler (2018), S. 80.

¹²¹ 00:02:15 (2)

¹²² Metzler Literaturlexikon (2007), S.88.

¹²³ 00:18:25 (1)

mitgewirkt hat, zeigen Alan und seine Geschwister in der Lausitz. Dort wird er gezielt ausgewählt und besendert. Die Forscherin Ilka Reinhardt, die seinen Weg nachvollzieht, erläutert an dieser Stelle die Funktionen des GPS-Halsbandes und weist darauf hin, dass sich die entscheidenden Schrauben nach zwei Jahren lösen und somit den Wolf aus dem Dienst der Wissenschaft entlassen. Diese Zeitspanne ist in Alans Fall der Erzählung als Phase der Abnabelung vom alten Rudel, von seiner gewohnten Welt, einzuordnen. In dieser Zeit findet seine Entwicklung, sein Erwachsenwerden statt.

Anders als bei Ligabue, wird in Alans Erzählung zunächst das friedliche Familienleben hervorgehoben. Begriffe wie „friedlich“ und „Kinderstube“ unterstützen diese Lesart des Films. Zusätzlich wird von seinen Wurfgeschwistern als „Spielkameraden“ gesprochen.

„Spielerisch bereiten sich die acht Welpen auf ihr späteres Leben vor. Noch deutet nichts darauf hin, dass einer von ihnen wenig später in die Ferne zieht.“¹²⁴ Auch diese Wortwahl deutet auf eine Lesart in Richtung des Bildungsromans hin. Ein in-die-Ferne-ziehen impliziert zunächst eher Abenteuer und Entdeckungen, als Gefahren und Hindernisse. Alan wird im Alter von 10 Monaten besendert, was diese Lesart weiter untermauert. Ein junger, pubertärer Wolf verlässt plötzlich seine „Kinderstube“ um in die „Ferne zu ziehen.“¹²⁵

Elli H. Radinger beschreibt Alans Besenderung in ihrem Werk „Die Weisheit der Wölfe“.

Alan war ein zehn Monate alter Jungwolf aus Sachsen. Am 13. März 2009 erhielt er seinen Namen. An diesem Tag war er allein unterwegs. Vermutlich nahm er ein paar Spuren auf, trödelte hier und da, fing sich zwei oder drei Mäuse und ahnte nichts Böses, als er plötzlich in eine Falle trat. Er drehte sich und zog, aber es gab keine Möglichkeit zu entkommen. Das Ding, das sein Bein umklammerte, hielt ihn fest. Kurze Zeit später kamen Zweibeiner auf ihn zu. Für Angst war keine Zeit mehr. Eine Betäubungsspritze legte ihn schlafen.

Als der junge Wolf benommen wach wurde, erinnerte ihn nur noch ein schweres Halsband an die Begegnung mit den Menschen. Die wissenschaftliche Prozedur, bei der man ihm Blut entnahm und er vermessen und gewogen wurde, hatte er

¹²⁴ 00:18:59 - 00:19:18 (1)

¹²⁵ Elli H. Radinger: Die Weisheit der Wölfe. 2017. S. 111.

verschlafen. Jetzt wollte er schnellstmöglich in die Geborgenheit seiner Familie zurück. Er brachte ein ungewöhnliches Andenken mit nach Hause: ein GPS-GMS-Funkhalsband neuester Technik. Dieses Halsband lokalisiert sich selbst über Satelliten und übermittelt die Position per Funk an eine Empfangsstation im „Kontaktbüro Wölfe in Sachsen“ in der Lausitz. Das Wölfchen schickte den Biologinnen Gesa Kluth und Ilka Reinhardt eine SMS.

Mit dieser Passage beginnt das Kapitel „Ich bin dann mal weg. Vom Fortgehen und Ankommen“ in Radingers Werk. Erst danach schildert die Autorin, zu welchem Forschungsprojekt und zu welcher Studie die Besenderung des Wolfs Alan beitrug und was das Ziel der Forschungsarbeiten war. Sie stellt also eine klar anthropomorphisierte Darstellung der Ereignisse den eigentlichen Fakten voran. Durch eine vermeintliche Beschreibung von Emotionen, Wünschen und Sehnsüchten des Wolfes wird das Bild eines aufgeweckten Jungtieres evoziert, das einer inneren Abenteuerlust folgend seine Heimat verlässt und in die Ferne zieht.

„Gesteuert von einem starken Wandertrieb beginnt seine Odyssee.“¹²⁶ An dieser Stelle wird zum ersten Mal auf eine mögliche ‚Irrfahrt‘ verwiesen. Was zuvor noch wie eine beschauliche Wanderung anmutete, wirkt nun weitaus weniger spaßig. Nichtsdestotrotz bleibt der Kommentar hier ansonsten neutral und lässt weiter eine Lesart im Bereich des Bildungsromans zu.

Auch Alan muss auf seiner Wanderung von der Lausitz ins westliche Polen durch Menschenland. Vorbei an kleinen Ortschaften und größeren Städten. Laut GPS-Daten schläft er meistens tagsüber und läuft in der Nacht. So erreicht er nach knapp 4 Wochen und gut 500 Kilometern die Weichsel bei Marienburg. Ein weiteres großes Hindernis.¹²⁷

Bemerkenswert ist, dass sich die sprachliche Gestaltung seines Erzählstrangs deutlich von Ligabues Geschichte unterscheidet. Alans Wanderung wird weniger dramatisch und weniger tragisch beschrieben, während in den Darstellungen Ligabues es die Herausforderungen, die sich dem Wolf stellen, sind, die sprachlich besonders ‚gefährlich‘ dargestellt werden.

Am Ende des ersten Teils von „Die Odyssee der einsamen Wölfe“ kommt erneut die Frage nach der Reproduktion auf: „Wird er es schaffen und in der Ferne eine

¹²⁶ 00:21:13 (1)

¹²⁷ 00:24:54 - 00:25:17 (1)

eigene Familie gründen?“¹²⁸ Damit wird auch für Alans Schicksal das oberste Ziel definiert: ein eigenes Rudel.

Zu Beginn des zweiten Teils wird Alans bisherige Reise kurz zusammengefasst, wobei hier weitaus weniger Dramatik mit einfließt als es bei Ligabue der Fall gewesen ist. Nach diesem Überblick sieht der Zuschauer wie die Forscherin Reinhardt eine Stelle untersucht, an der Alan ungewöhnlich lange verweilt hat. Dies ist anhand der Daten des Senderhalsbandes belegbar. Was jedoch nicht faktisch belegbar ist, aber durch den Off-Kommentar impliziert wird, ist, dass Alan sich möglicherweise bei der Jagd verletzt hat. „Das Erlegen von Beute gehört zu den gefährlichsten Situationen für einen jungen, unerfahrenen Wolf. Insbesondere, wenn er allein unterwegs ist.“¹²⁹ Durch diese Darstellung wird Alans Status als ‚Jüngling‘, dessen Identität sich erst noch bilden muss, weiter herausgearbeitet. Die Erwähnung seines jungen Alters und seiner Unerfahrenheit deuten auf ein Individuum hin, das sich noch nicht zu voller Reife entwickelt hat - auch das ein Hinweis auf die Lesart des Bildungsromans.

Alan hält sich außerdem längere Zeit im Gebiet des Brierbicka Nationalparks auf, wo etwa die Hälfte der polnischen Wolfspopulation lebt. „So stehen die Chancen gut, dass Alan hier eine passende Partnerin findet.“¹³⁰ Hierin ist ein erneuter Hinweis darauf zu sehen, dass das Ziel der Wanderwölfe die Gründung eines neuen Rudels ist. Nach einer Unterbrechung durch andere Erzählstränge wird zunächst nicht näher auf eine mögliche Verpaarung eingegangen. In der folgenden Sequenz zu Alans Wanderung wird seine Ankunft im Augustow-Urwald in Polen durch den Wolf Zoltan Horkais nachgestellt, während der Off-Kommentar einen generellen Einblick in das Leben der „Jährlinge“ eines Wolfsrudels gibt. Aufschlussreich ist das deshalb, weil es das Narrativ eines Protagonisten, der sich im Übergang zum Erwachsenwerden befindet, zusätzlich unterstreicht. „Am Ende des Sommers verlassen die Jährlinge die elterlichen Rudel. Zunehmend selbstständiger unternehmen sie immer weitere Ausflüge. Bis sie schließlich ganz abwandern und ihre

¹²⁸ 00:42:23 (1)

¹²⁹ 00:06:07 (2)

¹³⁰ 00:09:11 (2)

eigenen Territorien gründen.“¹³¹ Es wird vermutet, dass Alan mit den im Urwald lebenden Wölfen in Kontakt gekommen ist.

Dass sich „der junge Wolfsrüde“ mehrere Wochen in einem Gebiet zwischen Polen, Litauen und Weißrussland aufhält, wird als „nicht ungefährlich“ eingestuft. Diese Bewertung im Zusammenhang mit der Erwähnung seines noch jungen Alters, deutet wiederum auf eine Entwicklung vom jungen Wolf zum erwachsenen Tier hin. Bereits zuvor werden einige seiner Handlungen durch die Narration des Off-Kommentars als ‚Taten‘ eines unbedarften Jugendlichen eingeordnet. Dies unterstützt wiederum die intendierte Lesart. Zusätzlich ist diese Etappe als retardierendes Moment der Erzählung einzuordnen. Alans Wanderung gerät ins Stocken und verlangsamt sich.

Alans Wanderung birgt noch eine letzte Herausforderung für ihn. Wie bereits zuvor wird anhand der überlieferten GPS-Daten eine bestimmte Strecke vorgegeben, die dann innerhalb der Narration mit für den Zuschauer miterlebbarer Emotionen ‚bestückt‘ wird. Alan hält sich in der Gegend um Vilnius, Litauen, und läuft - wohl in dem Irrglauben sich im sicheren Wald zu befinden - Richtung Stadtzentrum. Als er die „Sackgasse“¹³² erkennt, setzt Alan sich nach Weißrussland ab.

Nach seinem Übertritt auf weißrussisches Gebiet verlieren sich Alans Spuren. Er hat sich endgültig emanzipiert und von seinem elterlichen Rudel gelöst. Seine Signale „verstummen“ und es bleibt bis heute ungeklärt, „ob er dort eine Familie gründen konnte“.¹³³

4.2.4 Slavko

Slavkos erster Akt, die Exposition seiner Figur, beginnt erst im zweiten Teil von *Die Odyssee der einsamen Wölfe*.

Auch Slavko wird seit seiner Geburt von den Wolfsforschern rund um Hubert Potocnik begleitet. Durch Zufall entdeckten sie die Höhle, in der er geboren wurde. Er wird ähnlich wie Alan als junger Wolf zu Forschungszwecken ausgewählt und besendert. Potocnik beschreibt ihn als „quite big and heavy“ und die Auswertung

¹³¹ 00:23:34 (2)

¹³² 00:28:10 (2)

¹³³ 00:30:15 (2)

seiner Daten als „really interesting“¹³⁴. Besondere Spannung kam unter den Forschern allerdings auf, als Slavko plötzlich sein Rudel verließ. Bemerkenswert ist hier, dass - ähnlich wie in Alans Fall - der Aufbruch und die bevorstehende Wanderung nicht negativ konnotiert sind, während Ligabues ‚Odyssee‘ von Beginn an mit eher negativen Attributen versehen wurde. Zumindest die Tragik seines Schicksals war von Beginn an deutlich herauszulesen, während bei Slavko und Alan die Spannung und das Abenteuer überwiegen.

Auch in Slavkos Erzählstrang wird schnell deutlich, dass das Ziel der Wanderung in einer Verpaarung und einem eigenen Territorium besteht. Nachdem er sein Heimatrevier verlassen hat, muss Slavko ebenfalls verschiedene Hindernisse überwinden. Im Off-Kommentar ist die Rede davon, dass „seine erste Herausforderung [darin bestünde] einen geeigneten Weg über die Autobahn Triest-Ljubljana zu finden.“¹³⁵ Auch das ist keine wirklich dramatische Ausdrucksweise. Slavkos Wanderung beginnt sozusagen unbeschwert, zumal ihm größere Straßen aus dem Revier seiner Eltern bekannt zu sein scheinen.¹³⁶

Hiernach überquert Slavko das Gebirge zwischen Slowenien und Österreich. Dieses Ereignis wird nur kurz wiedergegeben, allerdings nicht ohne auf die Strenge des Winters einzugehen, während dem Slavko im Gebirge unterwegs ist. Hier bleibt der Off-Kommentar relativ neutral und sieht davon ab, den Bildern, die einen dressierten Wolf aus Zoltan Horkais Team in schneebedeckter Gebirgslandschaft zeigen, noch zusätzlich Bedeutung beizumessen. Slavkos ‚Heldentat‘ wird sogar eher nüchtern eingeordnet.

Slavkos nächstes „großes Hindernis“¹³⁷, welches die erste Station markiert, die in der Erzählung seiner Geschichte eine Steigerung und einen deutlichen Hinweis auf großen Heldenmut innehat, muss der Wolf schwimmend meistern. Ähnlich wie Alan, muss Slavko einen 280 Meter breiten Fluss überqueren.¹³⁸ Allerdings wird in Slavkos Fall darauf verwiesen, dass solche ‚Wassermassen‘ unbekannt für ihn sind und es somit besondere Überwindung kostet, sie zu durchqueren. Dennoch wird

¹³⁴ 00:17:39 (2)

¹³⁵ 00:19:34 (2)

¹³⁶ 00:19:41 (2)

¹³⁷ 00:21:22

¹³⁸ 00:21:55

dieses Ereignis nicht negativ konnotiert, sondern als „Abenteurer“¹³⁹ bezeichnet. Darin findet sich ein weiterer Hinweis auf die intendierte Lesart von Slavkos Erzählstrang: der Geschichte eines klassischen Helden.¹⁴⁰

Slavkos ‚Heldenreise‘ hält auch für ihn eine **tiefste Höhle** bereit: Die Höhen von Klagenfurt. „Und was er dort erlebt, muss ihn in Panik versetzt haben.“¹⁴¹ Slavko wohnt dem Silvesterfeuerwerk Klagenfurts bei. Soweit die Fakten. Aufgrund der Beschaffenheit des Gehörs eines realen Wolfes gehen der Wolfsforscher Potocnik und auch Volker Schmidt-Sondermann davon aus, dass diese Situation den Wolf Slavko in Panik versetzt hat. Dies verarbeitet der Off-Kommentar und fügt in der Narration an: „Mit Angst und Schrecken in den Knochen flieht Slavko von Klagenfurt in nördliche Richtung.“¹⁴²

Es ist darin das Bestehen der **entscheidenden Prüfung** durch Slavko zu sehen: Er hat die **tiefste Höhle** überwunden.

Auch Slavkos weiterer Weg birgt einige Hindernisse für ihn. In Österreich kämpft er mehrere Tage mit dem retardierenden Moment seiner Geschichte: Die Abhänge einer Schlucht, die ihn schließlich dazu zwingen umzukehren. Dies führt ihn die Nähe der menschlichen Zivilisation. Er wird nach einem Rehriss auf einer Skipiste gesichtet. Darüber hinaus ist er der - laut Kenntnisstand des Films - einzige Wolf, an dessen Wanderung die Presse Interesse zeigt. Nicht nur durch den Film Schmidt-Sondermanns, sondern bereits zuvor, während der realen Wanderung, wird Slavkos heldenhafte Odyssee von Menschen antizipiert. „Die Odyssee der einsamen Wölfe“ zeigt exemplarisch Zeitungsausschnitte verschiedener Artikel zum Thema. Mit Slavkos ‚Einreise‘ nach Italien wird auch die Frage nach einer Partnerin wieder gestellt.¹⁴³ Nach einer missglückten Kontaktaufnahme mit Wölfen, die in einem Wildpark, also in abgetrennten Gehegen, leben, trifft Slavko schließlich auf eine Wölfin, die zuvor selbst eine größere Strecke zurückgelegt hat. Der Nationalpark, in dem sich die beiden Wölfe zur Gründung eines neuen Rudels niederlassen, wird

¹³⁹ 00:22:03

¹⁴⁰ Vgl. hierzu Fischer-Stabel/Solte-Gresser (2019), S. 15.

¹⁴¹ 00:22:09

¹⁴² 00:22:31

¹⁴³ 00:37:12

als „ideales Wolfsland“¹⁴⁴ und „grandiose Naturlandschaft“¹⁴⁵ bezeichnet. Ein so heldenhafter Wolf wie Slavko kann wohl auch nur vor grandiosem Hintergrund leben.

„Ein letztes Mal sind es die Wölfe des ungarischen Tiertrainers Zoltan Horkai, die für diese unglaubliche Geschichte in die Rolle von Slavko und Giulia schlüpfen.“¹⁴⁶ Slavko übersteht die Odyssee wie es einst Odysseus in den homerischen Epen gelang. Er überlebt die Irrfahrt und kehrt zwar nicht nach Hause zurück, besetzt aber gemeinsam mit seiner Partnerin eine neue Heimat. Auch er musste diversen Gefahren trotzen und Hindernisse überwinden, um am Ende ans Ziel zu gelangen: Die Reproduktion und Rückeroberung eines Gebietes, in dem lange Zeit keine Wölfe lebten, ist als Auflösung seiner 5-Akt-Struktur zu sehen.

4.3 La Vallée des Loups

In Jean-Michel Bertrands Film tritt er selbst als homodiegetischer Ich-Erzähler auf, der über den Off-Kommentar seine Geschichte erzählt. Er kommentiert gleichzeitig die Filmszenen, die der Zuschauer sieht.

In *La Vallée des Loups* kann eine Orientierung am Modell der Heldenreise nach Vogler (2018) festgestellt werden, welches sich ebenfalls in drei Akte unterteilen lässt. Diese Struktur soll im Folgenden als Leitfaden dienen.

4.3.1 Bertrands Heldenreise

Jean-Michel Bertrand verortet sich und den Zuschauer zunächst selbst in der dargestellten Welt. Er erzählt von seiner Kindheit, „j’ai grandi ici. Au coeur des Alpes.“¹⁴⁷ Als maßgeblicher Protagonist der Heldenreise wird er in seiner **gewohnten Welt** dargestellt. Hier kommt vor allem die Inszenierung durch Kameraführung und Montage zum Tragen. *La Vallée des Loups* beginnt mit Nahaufnahmen.

Noch bevor der Zuschauer das erste Bild des Films sieht, hört er bereits Geräusche, die der Natur entstammen müssen. In Verbindung mit dem vorauszusetzenden Weltwissen des Publikums, kann davon ausgegangen werden, dass die zu hörenden Geräusche von Vögeln stammen und von einem leichten Tropfen von Wasser

¹⁴⁴ 00:38:47

¹⁴⁵ 00:38:59

¹⁴⁶ 00:41:10

¹⁴⁷ 00:02:38

unterlegt sind bzw. begleitet werden. Eine allgemeine Verbindung von Vogelzwitschern und der kurz darauf zusätzlich einsetzenden 'musique douce' erwecken den Eindruck eines neu beginnenden Tages. Dieses 'Tageserwachen' wird von den gezeigten Bildern verdeutlicht. Es folgen Nahaufnahmen von mit Tau besetzten Ästen und Sonnenlicht, das durch diese Bäume fällt. Nachdem sich der Ausschnitt der Aufnahmen vergrößert hat, sind Schritte und kurz darauf die Atmung eines Menschen zu hören. Diese Exposition wird nur von den insertierten *credits* unterbrochen, die in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund erscheinen und vergleichsweise lang zu sehen sind. Die Schritte und Atemgeräusche sind weiterhin zu hören. Hiernach sieht der Zuschauer die Nahaufnahme einer Pilzgruppe, in deren Hintergrund nun die Füße der laufenden Person zu sehen sind. Diese Montage - Atmung und Schritte als akustische Untermalung der vorhergegangenen Bilder und nun die Aufnahmen der Füße - legen die Assoziation nahe, dass es sich um eine Person handelt, die die Geräusche verursacht und im Bild zu sehen ist. Durch die Nahaufnahmen, die offensichtlich aus einem Waldgebiet stammen, kann bereits hier auf eine Wanderung bzw. mindestens einen Spaziergang geschlossen werden. Schuhwerk und Hose der Person unterstützen diese Annahme.

Vor dem nächsten Einblenden weiterer *credits* vergrößert sich der Bildausschnitt weiter und zeigt nun den Schatten eines Menschen, der scheinbar einen Wanderstock hält und sich fortbewegt. Auch hier wird das Motiv der Wanderung unterstrichen und der Protagonist weiter eingeführt. Von Nahaufnahmen zu immer größer werdenden Bildausschnitten wird so eine Exposition für den gesamten Film angelegt. Nach Minute 00:01:10 ist die erste Großaufnahme eines bewaldeten Tals zu sehen. Hier wird die zuvor gesehene und vor allem gehörte 'Schattengestalt' in einem größeren Kontext verortet. Die Aufnahmen der Bäume (sowohl in den Nahaufnahmen, als auch in den Aufnahmen des Tals handelt es sich um Nadelbäume) und die des Waldbodens lassen darauf schließen, dass besagte Person eben hier wandert.

Auch jetzt sind deutlich Atemgeräusche in Verbindung mit Schritten und Vogelgezwitscher zu hören. Eine weitere interessante Einstellung zeigt den Schatten einer bergauf wandernden Person vor dicht zusammenstehenden Nadelbäumen. Auch hier wird die Person direkt in Verbindung mit der sie umgebenden Natur gebracht.

Der Schatten des Wanderers ‚verschmilzt‘ mit den Bäumen und wird so Teil des Ganzen. Dieses unbedingte ‚Zusammengehören‘ und ‚Teil der Umwelt sein‘ wird im weiteren Verlauf maßgebliches Motiv des Films sein.

Bei Minute 00:01:20 ist das erste Tier zu sehen, welches keineswegs ein Wolf ist, sondern eine Gämse vor Vollmond. Auch hier findet sich ein Hinweis auf die Tageszeit. Es scheint zu dämmern und der Tag neigt sich dem Ende. Es setzt zusätzlich eine mystische Musik ein, die von Gesang begleitet wird.

Die nächste Szene zeigt erneut die Füße des Wanderers und zusätzlich seine Hände, die einen Haufen Äste auftürmen, um danach Feuer zu entfachen. Nach einem weiteren Schnitt ist der Wanderer - nun für ‚Kenner‘ als Jean-Michel Bertrand zu erkennen - zum ersten Mal vollständig zu sehen. Er lässt sich neben dem Feuer nieder, um in einem abgegriffenen Buch zu lesen. An der umliegenden Landschaft ist zu erkennen, dass es sich um einen Zeitpunkt gegen Abend, in der Dämmerung handeln muss. Somit entsteht der Eindruck, Bertrand würde sich auf seinem Nachtlager niederlassen. Allerdings sind weder Zelt, noch Schlafsack zu sehen.

Es folgen Nahaufnahmen des Feuers und des lesenden Protagonisten. Hiernach wird der Titel des Films „La Vallée des Loups“ eingeblendet.¹⁴⁸ Diese Exposition zeigt den Helden Bertrand nicht nur in seiner **gewohnten Welt**, sondern ordnet ihn auch in der Diegese des Films ein. Es wird stellvertretend für den gesamten Film ein Tagesverlauf gezeigt. Die mit Tau bedeckten Zweige und das hindurchscheinende Sonnenlicht sowie das Vogelzwitschern evozieren eine Assoziation mit Tagesbeginn und Morgen beim Publikum. Dieser vermeintliche Tag wird durch die Darstellung der wandernden Füße, den Schatten vor sonnenbeschienenen Bäumen und am Ende durch das Niederlassen Bertrands neben dem Feuer bis zum Abend dargestellt. Bemerkenswert sind an dieser Stelle die eminenten Unterschiede im Umfang und in der Inszenierung der Exposition zu Schmidt-Sondermanns *Odysee der einsamen Wölfe*. Bertrand zeigt einen langsamen, sich entwickelnden Autoren-Dokumentarfilm, den Jacob und Lorenz vom Aussterben bedroht sehen. Im Gegensatz hierzu fasst Volker Schmidt-Sondermann die gesamte Handlung innerhalb weniger Sätze und Minuten zusammen. Anders in *La Vallée des Loups*: Abgesehen vom

¹⁴⁸ 00:02:00

Filmtitel lässt nichts auf die inhaltlichen Zusammenhänge zwischen der gezeigten Person und dem Wolf schließen.

Direkt nach der Titeleinblendung folgt eine zeitliche Einordnung des zuvor Gesehenen und des folgenden Geschehens: „Trois ans plus tôt ...“¹⁴⁹. Die Diegese des Films setzt also drei Jahre vor den Szenen am Feuer ein. Gleichzeitig wird so der zeitliche Rahmen des Films abgesteckt. Die Ereignisse von genau drei Jahren erwarten den Zuschauer. Dieser Zwischentitel, der in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund erscheint, macht außerdem deutlich, wie im Folgenden erzählt werden wird. Eine Verwendung solcher Zeitangaben weist auf ‚Inszeniertheit‘ und somit auch die fiktionale Erzählweise Bertrands hin. Keinesfalls handelt es sich bei *La Vallée des Loups* um Fiktion oder fiktive Ereignisse, allerdings bedient sich der Autor gängiger Erzählmuster der Literatur und des Spielfilms.

So bleibt es zunächst dabei, dass der Held Bertrand in seiner gewohnten Welt gezeigt wird. Dies geschieht vor allem über Bertrands Kommentar aus dem Off. Im Übrigen bleibt es bei dieser Off-Stimme. Bertrand wird zwar sprechend gezeigt, jedoch adressiert er seine Äußerungen nie direkt an das Publikum. Bertrand erzählt die Geschichte seiner Wanderung durch das Vallée des Loups rückblickend und mehr kommentierend als allwissend. Auch wenn es seine eigene Geschichte ist, nimmt er keine Informationen vorweg und lässt den Zuschauer an seinen Gedanken und Erlebnissen so teilhaben, dass dieser die Geschehnisse nachvollziehen kann.

Zum ersten Mal zu hören ist Bertrands Stimme nach 00:02:36 Minuten, wenn er sagt „J’ai grandi ici, au coeur des Alpes.“¹⁵⁰. Diese Worte werden von Luftaufnahmen eines Bergmassivs begleitet, welche hiermit als Ausgangspunkt für alle in der Diegese erzählten Erlebnisse manifestiert werden. Unterstützt werden seine Worte noch durch eine Luftaufnahme seiner selbst, wie er einen der gezeigten Hänge hinauf wandert. Als Kind habe er davon geträumt, einen Adler zu sehen, lässt er den Zuschauer als nächstes wissen.

Enfant, je rêvais de voir l’aigle. Rarissime à l’époque, persécuté par les descendants directs des brûleurs de sorcières. Très tôt, j’ai appris que les prédateurs faisaient peur aux esprits

¹⁴⁹ 00:02:11

¹⁵⁰ 00:02:38

peu curieux. En grandissant, j'ai eu la chance de voir les esprits s'ouvrir et les populations d'aigles augmenter.¹⁵¹

Bertrands Ausführungen zu seinem Kindheitstraum werden begleitet von Luftaufnahmen des Autors auf einem Felsvorsprung. Die Kamera umkreist Bertrand und inszeniert ihn als kleines Teil eines großen Ganzen. Immer wieder wird in *La Vallée des Loups* auf die Rolle des Menschen innerhalb seiner Umwelt verwiesen. Im Hinblick auf eine Erzählstrategie der Heldenreise nach Vogler lässt sich feststellen, dass Bertrand nicht nur geografisch verortet wird, sondern seine gewohnte Welt auch eine solche ist, in der sich der Mensch als Teil der Natur und nicht als ihr Herrscher versteht. Auch wenn Bertrand oft an ‚erhabenen‘ Plätzen gezeigt wird und dort nicht selten sein Nachtlager aufschlägt, wird er nicht als der Flora und Fauna überlegen inszeniert. Seine Darstellung des Waldes und seiner Bewohner beruht auf einer tiefen Bewunderung seiner Umwelt.

Auch seine Wortwahl gleich zu Beginn des Films, wenn er über die Sichtung eines Adlers als „rêve“ spricht und danach den Wolf selbst als solchen bezeichnet, zeugt von seiner durchweg respektvollen Einstellung gegenüber der Tier- und Pflanzenwelt (nicht nur) der Alpen.

Un nouveau rêve est venu d'Italie. Il est arrivé en France de façon naturelle, en toute discrétion, il y a 25 ans. Ce nouveau mythe sauvage, c'est le loup, le loup qui reconquiert quelques-uns des anciens territoires dont il avait été impitoyablement éliminé. Dans les siècles passés, les loups vivaient dans cette vallée inhabitée. Depuis quelque temps, une intuition m'obsède: et s'ils revenaient ici, dans cette vallée secrète, giboyeuse et préservée? C'est pour ça que je suis là, de retour au bivouac, par cette fraîche soirée de printemps.¹⁵²

Dieser ‚Traum‘ vom Wolf leitet Bertrands **Ruf des Abenteuers** ein. Er verspürt den Drang sich dem Wolf in dessen Lebensraum zu nähern. Ähnlich wie im Fall der Adler, hat Bertrand das Ziel, die Tiere ‚in freier Wildbahn‘, in ihrem natürlichen Umfeld zu erleben und zu filmen. Bertrand geht es dabei weniger um eine didaktische Aufarbeitung für den Zuschauer, er möchte vielmehr seine Erlebnisse dokumentieren, die zwar später mithilfe von Montage und Schnitt zu einem Kinofilm geformt werden. Da hier der Autor selbst den Off-Kommentar und zusätzlich vor der Kamera spricht, entsteht der Eindruck des direkten Mit-Erlebens. Die

¹⁵¹ 00:02:47

¹⁵² 00:05:50 - 00:06:32

Dramaturgie des Films ist auch für ungeübte Zuschauer erkennbar, schadet dessen Status als Dokumentarfilm allerdings in keiner Weise.

Jean-Michel Bertrand wird beim Erwachen in der Morgendämmerung gezeigt und beschreibt die geplante Expedition als „pas facile“, aber das ausgewählte Tal als „idéale“. Dennoch brauche es „de la chance“ um tatsächlich einem Wolf zu begegnen. Des Weiteren sagt Bertrand: „j’ai trop envie. Je le sens.“¹⁵³ und verdeutlicht damit erneut, dass er einem inneren Bedürfnis folgt. Auch seine Situation drängt auf Veränderung, sodass Bertrand dem Zuschauer einen kurzen Abriss seiner Vorgehensweise vermittelt.

C’est encourageant de voir un espace aussi sauvage, mais c’est aussi impressionnant. La vallée est immense et totalement protégée par des falaises. Il faut deux jours pour la traverser. Et là, je prends conscience que chercher un loup là dedans, c’est un peu comme chercher d’aiguille dans une botte de foin. Là il va falloir que je m’organise, il faudra que j’essay de comprendre, que je cherche des indices, que j’echafaude des stratégies.[...] Première étape: exploration de la vallée.¹⁵⁴

Im Folgenden inszeniert Bertrand sich als Teil des Ökosystems, als Teil des Tals, wie es maßgeblich für die Gesamtinszenierung des Films sein wird. Er zeigt Tiere, charakterisiert diese und interagiert mit verschiedenen Tieren - außer dem Wolf. Dessen Lebensraum beschreibt Bertrand auf sehr persönliche Weise. Hier wird ebenfalls deutlich, dass es sich bei *La Vallée des Loups* um eine sehr subjektive Wahrnehmung einer Situation, eines Ökosystems handelt, die zwar durch und durch positiv ist, dem Zuschauer aber nicht eine bestimmte Menge an wissenschaftlich beweisbaren Fakten liefert, wie es Schmidt-Sondermann macht. Hier geht es ausschließlich um die Wanderung eines einzelnen Menschen, der auf der Suche nach Wölfen ist, die Begegnung mit ihnen aber nicht erzwingt oder nachstellt¹⁵⁵. So unauffällig wie möglich versucht sich Jean-Michel Bertrand den Tieren zu nähern, deren Lebensraum zu schützen und dabei mehr über ihre Lebensweise zu lernen.

Auch wenn es im Fall von Jean-Michel Bertrand keine ‚klassische‘ **Weigerung** im Sinne Voglers (2018) gibt, berichtet er zumindest davon, dass er bereits als Kind in

¹⁵³ 00:07:05

¹⁵⁴ 00:07:39 - 00:08:15

¹⁵⁵ Es soll keine Negativwertung von Schmidt-Sondermanns Vorgehen erfolgen. Bertrand hat aufgrund der Beschaffenheit und Voraussetzungen seines Projektes lediglich mehr Zeit, um auf die Wölfe zu warten.

eben jenem Wald unterwegs gewesen sei und wenn man ihm damals gesagt hätte, er käme eines Tages zurück, um sich auf die Suche nach dem „loup sauvage“ zu machen, hätte er es nicht geglaubt: „Si on m’avait dit, à l’époque, que je reviendrais ici pour espérer rencontrer le loups, j’y aurais jamais cru.“¹⁵⁶ Während dieses O-Tons sieht der Zuschauer Bertrand in einer Art Zelt aus Weidenstöcken und abgebrochenen Ästen sitzen und in seinem Notizbuch blättern. Er spricht außerdem darüber, dass er in seiner Kindheit und Jugend hier mit Freunden gezeltet hätte, was durch die Tatsache, dass er in einem Zelt aus Ästen sitzt noch gedoppelt wird. Damals wie heute besucht er den selben Wald, das selbe Tal „pour bivouaquer“. Es handelt sich bei *La Vallée des Loups* also nicht nur um die Darstellung von subjektiven Eindrücken Jean-Michel Bertrands bezüglich seiner aktuellen Expedition, sondern auch um die Verbindung seines jüngeren Ichs zum aktuellen Geschehen. Auch die Eindrücke und Erkenntnisse aus dieser Zeit, die mit einem kindlichen Erleben von geheimnisvollen Orten einhergehen, beeinflussen sein aktuelles Vorgehen. Betonung und Lautstärke seines Off-Kommentars unterstreichen diese geheimnisvolle Atmosphäre noch. Bertrand spricht oft leise oder flüstert. Gerade so als wäre er mit einem Freund dort im Tal der Wölfe unterwegs und nicht als wolle er ein ‚Massenpublikum‘ unterhalten.

Diese subjektive Beschreibung der Dinge, die im Kontrast zum dokumentarischen Anspruch beispielsweise bei Schmidt-Sondermann steht, wird noch deutlicher, wenn Bertrand die Wälder im Tal als „fôret à la Tolkien“¹⁵⁷ bezeichnet. Zugleich ändern sich die Aufnahmen, die der Zuschauer sieht: Wenn zuvor frühlingshafte Ansichten, saftig grüne Wiesen, rauschende Bäche und umhertollende Murmeltiere gezeigt wurden, sind jetzt eher dämmerige, bläuliche Aufnahme des Waldes und einzelner Bäume zu sehen. Gerade zu mystisch erscheinen herunterhängende, weiße Pflanzen. Auch die musikalische Untermalung passt sich dieser Veränderung an. Während die Frühlingsszenen mit klassischer, aber fröhlicher Musik, die die Aufbruchsstimmung des Autors unterstreicht, begleitet wurden, sind nun eher ruhige Klänge und sanfte Töne zu hören. Immer noch sieht der Zuschauer Bertrand durch die Landschaft wandern, jetzt allerdings durch verwachsene Äste hindurch

¹⁵⁶ 00:09:56

¹⁵⁷ 00:10:08

gefilmt und mit hochgezogener Kapuze. Einige Szenen zuvor zeigten ihn, wie er sich im kurzärmeligen T-Shirt das Gesicht an einem der Bäche wusch. Auch seine Gestalt wirkt dunkler, nicht bedrohlich oder böse, aber ebenfalls geheimnisvoller. Die Natur scheint sich ebenfalls verschlossener zu zeigen, weniger preiszugeben. Mit den Darstellungen des „fôret magique“¹⁵⁸ endet auch der dargestellte Tag. Im nächsten Kommentar wird deutlich, dass keinesfalls eine Tagesetappe gezeigt wurde, sondern die Bilder stellvertretend für drei Monate stehen. „Mais en attendant, ca fait trois mois que je le cherche.“¹⁵⁹ Hiernach wird es buchstäblich Nacht und es ist kurz ein schwarzes Bild zu sehen, welches gleich wieder aufklart und abziehende Nebelschwaden im Gebirge zeigt. Danach folgt ein weiteres Erwachen Bertrands im Schlafsack.

Die **Begegnung mit dem Mentor** erfolgt in *La Vallée des Loups* nicht in Form einer Person, die den Helden Bertrand zum Aufbruch dängt, ihn beschützt, lehrt, prüft und trainiert. Jedoch tritt die Figur des **Mentors** in Form eines Tieres auf, dem gerade im Bereich der Literatur eben solche Fähigkeiten zugeschrieben werden. Zwei Tiere - genauer ein junger Sperlingskauz und eine Haselmaus - wecken Bertrand nach seinen Streifzügen im „forêt à la Tolkien“. Er bezeichnet diesen Umstand als „premier cadeau“ und stellt weiter fest:

Le petit peuple discret de la forêt magique commence à se montrer. [...] J'adore cette petite chouette. Elle vit dans des lieux tellement reculés qu'elle ne connaît pas les hommes. Du coup, elle n'a pas peur. Elle est curieuse. Je la surnomme ‚la petite chouette poétique‘.¹⁶⁰

Nachdem Bertrand seine Lagerstelle verlassen hat und die „exploration de la vallée“ fortführt, begegnet er einer weiteren „chouette poétique“, einem Raufußkauz. Die beiden Eulen stehen stellvertretend für die Figur eines **Mentors**.¹⁶¹ Bertrand selbst ordnet die Begegnung mit dem Sperlingskauz als Geschenk ein, nachdem er festgestellt hat, dass er bereits mehrere Monate im Tal verbracht hat, ohne einen Wolf oder Spuren eines Wolfes zu sehen. Diese Wortwahl macht deutlich, dass er die Situation als positiv und motivierend empfindet. Nicht nur das Tier als solches, sondern auch die Tatsache, dass er sich so umsichtig verhalten hat, dass sich das

¹⁵⁸ 00:10:15

¹⁵⁹ 00:10:50

¹⁶⁰ 00:12:23

¹⁶¹ Zur symbolischen Bedeutung der Eule vgl. Desmond Morris. „Die Eule als Symbol“. IN: Eulen. Ein Porträt. 2017.

„kleine Volk des Waldes“ herauswagt und keine Angst zeigt. Auch die spätere Begegnung mit einem Raufußkauz, der ähnlich unerschrocken reagiert, bekräftigt dies. Auch wenn noch kein Wolf in Sicht ist, scheint Bertrand auf dem richtigen Weg zu sein. Er wird erneut als Teil des Waldes inszeniert und kontrastiert insofern die ‚klassische‘ Heldenreise, in der sich der Held ins Unbekannte wagt und seine gewohnte Welt verlässt. Bertrand hingegen macht sich das Tal schnell vertraut, vertrauter noch als es ihm früher war. Allerdings besteht das Neue und Unbekannte nicht in der geografischen Lage seiner Expedition, sondern im Ziel eben dieser. Der Autor ist vertraut mit Wald- und Berglandschaften, kennt das Tal seit seiner Kindheit. Jedoch kennt er den Aufenthaltsort der Wölfe nicht. So stellt die Wanderung durch das Tal der Wölfe auch eine Neuentdeckung von Altbekanntem dar.

Der **Begegnung mit dem Mentor** bzw. den Mentoren, die der Expedition und Aufschwung geben, folgt gemäß Voglers (2018) Ordnung das **Überschreiten der ersten Schwelle**. Auch wenn Bertrand bereits vorher aufbricht und die gewohnte Welt verlässt, um sich auf die Suche nach dem Wolf zu begeben, also bereits unterwegs ist, ist in den folgenden Szenen das eigentliche **Überschreiten der ersten Schwelle** zu sehen.

Bevor er diese Schwelle endgültig überschreiten kann, ‚stolpert‘ Bertrand über Wolfskot, was ihn dazu veranlasst in der Nähe sein Lager aufzuschlagen. „Avec un indice aussi clair, je vais pas plus loin.“¹⁶² Nach einem heftigen Gewitter an eben dieser Stelle des Tals sieht Jean-Michel Bertrand zufällig¹⁶³ einen jungen Wolf und beschreibt die Begegnung mit den Worten:

„Je l’ai vu. C’est un signe.“¹⁶⁴ Auch wenn die beiden Eulen als Mentoren der Heldenreise Bertrands Aufschwung gegeben haben, ist es diese Wolfssichtung, die ihn erst ganz in den Prozess der Reise übertreten lässt. Bis dahin handelte es sich um Vermutungen, Hoffnungen und Träume, dass sich im heimatlichen Tal tatsächlich Wölfe niedergelassen haben und, dass er diesen ‚auf die Spur käme‘. Zusätzlich

¹⁶² 00:14:11

¹⁶³ Nachdem er gerade in der Nähe seines Lagers uriniert hat, was während des gesamten Films zur Inszenierung des Autors maßgeblich beiträgt, entdeckt Bertrand den Wolf. „Je vais pisser partout“ stellt Bertrand fest und erklärt dann, dass er so zum Teil des Lebensraums der Wölfe werden würde. Zumindest geruchsmäßig markiert er sein Revier und gehört ab da dazu. Das Markieren eines männlichen Wolfes an selber Stelle wird dann später auch als absoluter Erfolg gewertet.

¹⁶⁴ 00:17:49

überschreitet der Zuschauer nun nach fast 18 Minuten des Films die Schwelle zum eigentlichen Geschehen, in dem es ‚endlich‘ um den Wolf geht. Diese erste Sichtung ist als Initiation der gesamten Reise zu verstehen, wenn auch den Szenen zuvor keinesfalls die Bedeutung abgesprochen werden darf. Um die Inszenierung des Autors verstehen und vollständig rezipieren zu können, ist es von großer Bedeutung, seine Haltung gegenüber dem gesamten System des Tals zu kennen. Diese durchaus - im Vergleich zu Schmidt-Sondermanns *Odyssee der einsamen Wölfe* und Huffmans *Medicine of the Wolf* - lange Exposition ist unbedingt notwendig, wenn im späteren Verlauf der vorliegenden Arbeit die Darstellung der Wölfe näher betrachtet werden soll.

Da Jean-Michel Bertrand nun die **erste Schwelle** übertreten hat und vollkommen in seiner eigenen Heldenreise angekommen ist, nimmt auch das Geschehen rund um den Wolf Fahrt auf. Bertrand befestigt mehrere automatische Kameras in einem größeren Gebiet des Tals, um so festzustellen, wo sich die Wölfe bevorzugt aufhalten beziehungsweise welche Routen sie benutzen.

Ca va m'aider ces caméras automatiques. Elles d'éclenchent au mouvement, elles filment de nuit, de jour. Encore faut-il les poser aux bons endroits. Je vais me fier aux traces, aux passages, aux sentes. Ca va être compliqué, mais j'irai au feeling. Il faut que je suis stratégique.¹⁶⁵

Auch die musikalische Untermalung der Aufnahmen wird rhythmischer, schneller und spiegelt die Aufbruchsstimmung und vor allem die Motivation des Autors wider. Bertrand geht systematisch vor und verspricht sich davon Erfolge in Form von Wolfsaufnahmen auf den automatischen Kameras. Die rhythmischen Töne erinnern außerdem an technische Geräusche, an Pieptöne verschiedener Maschinen. Dass Bertrand nun nicht mehr nur auf sein eigenes Gespür, sondern auch auf die ‚Mitarbeit‘ von technischen Gerätschaften baut, wird dadurch verstärkt. Das Gesehene wird durch die Audio-Ebene noch unterstrichen.

Die automatischen Kameras sind nun seine **Verbündeten**, die ihm auf seiner (Helden-) Reise zur Seite stehen und wichtige Informationen liefern werden. Bei einem Areal dieser Größe verhilft der Einsatz der Kameras Bertrand zu mehr Material in kürzerer Zeit. Außerdem lassen sich so Regionen ausschließen, die für das Wolfsrudel - und somit auch Bertrand - uninteressant sind.

¹⁶⁵ 00:18:47 - 00:19:03

Erwähnenswert ist hier, dass zwischen den Szenen, in denen Bertrand die Kameras installiert und testet, eine Szene montiert ist, die den Raufußkauz zeigt und in der es so scheint, als beobachte er Bertrand. Hier kommt erneut seine Bedeutung als **Mentor** und Initiator zum Tragen. Die Figur, die den Helden angespornt hat, weiterzumachen und seiner Reise Geschwindigkeit und Zielgerichtetheit verliehen hat, wird gezeigt, wie sie von oben (!) zuschaut und sein Tun beobachtet. Bereits in den für die **Begegnung mit dem Mentor** bedeutsamen Szenen zuvor, befinden sich die beiden Eulen über Bertrand. Sie sitzen im Baum und er steht auf dem Waldboden darunter. Dies ist symbolisch für seine Position innerhalb des gezeigten Ökosystems zu sehen. Bertrand ordnet sich unter, versucht nicht die Natur zu beherrschen, sondern sucht den Kontakt zu ihr. Besonders deutlich ist dies in der Interaktion mit der „petite chouette poétique“ erkennbar. Diese erscheint auch im weiteren Verlauf des Films immer wieder - gerade so als wollte sie Bertrands Vorankommen kontrollieren.

Bertrand trifft in Form der Kameraaufnahmen auf **Verbündete**, die durch die Waldbewohner wie Rehe, Dachse und andere Tiere dargestellt werden. Diese Aufnahmen zeigen ihm, dass die Kameras an günstigen Stellen aufgestellt sind, er also auf dem „richtigen“ Weg ist. Verstärkt wird dieser Eindruck durch seine offene Freude angesichts der Aufnahmen. Auch wenn sie keinen Wolf zeigen, bedeuten sie ein Vorankommen hinsichtlich des übergeordneten Ziels der Wanderung. Erste **Prüfungen** stellen sich dem Autor durch die Auswahl der Kameraplätze und dem Erkennen von Wolfsspuren, welches wiederum zu einem erneuten Platzieren einer Kamera führt. Auch hier werden unterschiedlichste Tiere aufgenommen, nur keine Wölfe. „Il y a tout. Il y a tout, sauf des loups. Ce qui est normal.“¹⁶⁶ Auch das Sichten der Aufnahmen ist als **Prüfung** während der Heldenreise Bertrands einzuordnen. Er muss immer wieder Material sichten und dabei erkennen, dass wohl viele Tierarten in ihrem natürlichen Verhalten aufgezeichnet wurden, es allerdings immer noch nicht zu Aufnahmen von Wölfen gekommen ist. Noch schätzt Bertrand diese Tatsache als normal ein und misst ihr keine sonderlich negative Bedeutung bei. Allerdings liefert diese über mehrere Kameraauswertungen andauernde Prüfung kein

¹⁶⁶ 00:24:56

zufriedenstellendes Ergebnis für den Autor. Hinzu kommt eine physische Ebene hinsichtlich der **Prüfungen**. Bertrand ist jedes Mal zu Fuß unterwegs und muss zur Kontrolle der Kameras große Strecken überwinden. Nach einer viermonatigen Wanderung durch das ‚Tal der Wölfe‘ und zahlreichen Auswertungen der Kameraaufnahmen stellt Bertrand fest:

Zéro. C'est la merde. J'ai vu le loup en mois de juin. Là, on est en octobre, et rien. Rien sur les caméras automatiques, plus de trace, plus aucun indice. C'était peut-être un loup de passage. Et puis, je navigue sans arrêt. C'est trop grand. J'arrive pas. Il faut que je m'organise autrement. Il faut que j'arrive à tout couvrir.¹⁶⁷

Diese erste ‚große‘ **Prüfung** seiner Heldenreise führt dazu, dass Bertrand vermehrt auf seinen Pferden reitet, anstatt den Großteil der Strecke zu Fuß zurück zu legen. Hinzu kommt, dass er zwischen einzelnen Kameras größere Abstände lässt, damit eine großflächige Abdeckung des Gebietes gewährleistet wird. Die Gesellschaft der beiden Pferde und die ersten Aufnahmen eines Wolfes auf einer der Kameras geben dem Realisator Bertrand Auftrieb und bestätigen ihn in seinem Vorgehen.

Bertrands **Feinde** während der Heldenreise sind nicht menschlicher oder tierischer Natur. Vielmehr behindern leere Batterien und einsetzende Schneestürme sein Vorhaben. Bertrands Wanderung nach dem ersten Schneesturm und dem Wintereinbruch ist gespickt mit Höhen und Tiefen. Letztere zählen zu den **Prüfungen** während einer Heldenreise nach Vogler (2018). Generell zählt hierzu, dass Bertrand durchweg nicht auf ausgetretenen Wanderwegen, sondern in unwegsamem Gelände unterwegs ist. Er muss verschiedenste Witterungen, extreme Anstiege und andere geographische Hürden bestehen. Diese Anstrengungen werden mit einem weiteren Erfolgserlebnis kontrastiert. Bertrand entdeckt Spuren eines Wolfes und kurz danach auch dazu passende Aufnahmen auf einer der Kameras. Hierbei hilft ihm die größtenteils unberührte Schneedecke - so kann er sich sicher sein, welcher Wolf die Spuren hinterlassen hat und sie einer bestimmten Aufnahme zuordnen. Die nächste Kameraauswertung hebt Bertrands Moral noch weiter. Es sind Frontalaufnahmen eines Wolfes zu sehen. Dies führt dazu, dass Bertrand sich in seinem Vorgehen bestärkt sieht. Die automatische Kamera wird zu seinem **Verbündeten**, indem sie ihm eine direkte Reaktion auf sein Vorgehen liefert. Die aufgenommenen

¹⁶⁷ 00:25:44

Szenen zeigen dem Autor, ob er die richtigen Plätze ausgewählt hat und ob er sich seinem Ziel - dem Wolf - nähert oder lediglich ein weiteres Waldstück mit seinen Bewohnern ‚erschlossen‘ hat.

Direkt hiernach kommt es zu einer erneuten **Prüfung**: Bertrand will eine weitere Kamera auswerten, muss aber feststellen, dass deren Batterien leer sind. Nichtsdestotrotz hält er an seiner Expedition fest. „C’est pas tous les jours gagnant. Mais c’est pas 4 piles qui vont m’arrêter.“¹⁶⁸ Dennoch plagen Jean-Michel Bertrand Zweifel. „Ils sont partout. Ils sont nulle part. Je vois les traces. Ils passent devant les caméras automatiques. Ils sont là, j’en suis sûr. J’ai vraiment l’impression d’avoir affaire à une fantôme.“¹⁶⁹ Diese werden kurz darauf von positiven Emotionen kontrastiert.

„Le loup m’emmène. C’est un voyage colossal. C’est magique. C’est vraiment magique. Et c’est le loup qui me fait vivre tout ça.“¹⁷⁰ Diese Zwiespaltenheit deutet schon auf das Vordringen zur tiefsten Höhle hin. Bertrands erste Begeisterung scheint zu schwinden. Er zweifelt an seinem Vorhaben, nur um kurz darauf wieder voller Zuversicht festzustellen:

„Le loup marche dans mes anciennes traces. C’est pas moi qui marche dans les traces du loup. C’est le loup qui marche dans mes traces.“¹⁷¹

Nachdem Bertrand auf einer der automatischen Kameras Aufnahmen des vermeintlichen Alphawolfes¹⁷² sieht, entschließt er sich dort in der Nähe an einer günstigen Stelle zu positionieren. Innerhalb dieser Sequenz sieht auch wieder die Eule nach dem rechten.

Die Wanderung durch den Schnee und die Installation an einer vermutlich günstigen Stelle zählen zum **Vordringen bis zur tiefsten Höhle** im Sinne einer Heldenreise nach Vogler. Die „Phase des Lernens“, die laut Vogler (2018) diesem Vordringen vorausgeht, ist in *La Vallée des Loups* in der Darstellung des ersten Winters zu sehen. Nachdem Bertrand erkannt hat, dass er zu Pferde größere Strecken zurücklegen und somit auch ein größeres Gebiet mit automatischen Kameras in kürzerer

¹⁶⁸ 00:34:56

¹⁶⁹ 00:36:06

¹⁷⁰ 00:36:53

¹⁷¹ 00:39:06

¹⁷² Die Bezeichnung „Alpha-Wolf“ steht seit 1999 im akademischen Kontext zur Diskussion. Vgl. hierzu: Ahne, Petra. „Der Wolf und die Wissenschaft.“ S. 50ff.

Bertrand stellt an dieser Stelle fest : „On dirait le male alpha, le dominant. Il pisse là où j’ai pissé. Fabuleux. Je commence à faire partie du décor.“

Zeit ausstatten kann, kommt es zu einem weiteren Lernprozess, wenn er sich trotz Schneestürme und extremer Witterung auf die Suche nach einem geeigneten Lager macht. Auch die erste Zeit im Zelt, das er so wenig wie möglich verlässt, ist als **Vordringen zur tiefsten Höhle** einzuordnen. Diese ‚Höhle‘ erreicht Bertrand als er nach Wochen feststellen muss, dass er noch keinen einzigen Wolf gesichtet hat.

Die entscheidende Prüfung seiner Heldenreise besteht für Jean-Michel Bertrand im Ausharren und Warten in diesem ersten Winter, den er im ‚Tal der Wölfe‘ verbringt. Er beschreibt seine Situation wie folgt.

Je vais être bien. [Der Mentor in Form der Eule erscheint. Amn. d. Autorin] Je crois que la seule solution, c'est vraiment de me mettre là et d'y rester longtemps. J'ai de la patience, et je sais qu'il en faudra beaucoup. Et c'est parti pour un long séjour. [...] Encore une soirée. Encore une nuit. Toujours l'espoir de cette rencontre. [...] Pas bouger, pas sortir pendant des jours. Je commence à être dans cet état un petit peu ... où je me retrouve face à moi-même, avec le temps qui passe aussi complètement différemment. Qui s'égrène, comme ça, lentement. Ça me fait bien. Je recherche ça. Et lorsque je descends au ravitaillement, je pense qu'à revenir. [...] L'hiver s'écoule, et toujours aucun loup.[...] Une forme d'équilibre s'installe au bivouac. J'ai faim au bon moment. J'ai envie de dormir au bon moment. 14 heures par nuit au coeur d'hiver. Ça fait de gros dodos. Puis, les nuits raccourcissent. La neige se transforme en grésil, en pluie. Puis disparaît.¹⁷³

Innerhalb dieser Szene wird Bertrands ambivalentes Verhältnis zu seiner Situation deutlich. Er ist einerseits zuversichtlich, dass er die richtige Taktik verfolgt, andererseits verunsichert ihn das Nicht-Erscheinen der Wölfe. Bis er schließlich feststellen muss: „Il y a pas de loup. Y a jamais de loup. Jamais. Jamais. Jamais.“¹⁷⁴ und

Je sais pas si j'y arriverai. J'ai trop doutes. Je me pose des questions. Après tout ce temps passé, je me dis que j'ai rien compris. Ja l'ai pas pris par le bon bout. Je me demande vraiment est-ce que je fous-là. Je me suis caillé. J'ai pas allumé un seule feu pour me rechauffer. J'ai été discret, attentif. J'ai fait attention à tout. Et j'ai craqué, quoi.¹⁷⁵

Aus diesem emotionalen Tief hilft Bertrand sich selbst heraus. Er hört einen Song der Band *Naive New Beaters*¹⁷⁶, tanzt dazu und beschließt dann: „C'est bon. Je me casse.“¹⁷⁷ Die Bereitschaft, in diesem Moment, nach einem so langen Ausharren in einer Extremsituation, aufzugeben, ist Bertrands Bestehen der **entscheidenden**

¹⁷³ 00:40:09 - 00:43:43

¹⁷⁴ 00:43:53

¹⁷⁵ 00:44:01 - 00:44:28

¹⁷⁶ Refrain s. Zitat zu Beginn der Arbeit.

¹⁷⁷ 00:45:31

Prüfung. In dieser hat er sich seinen Selbstzweifeln und eigenen Versagensängsten gestellt. Die ‚Tanzszene‘¹⁷⁸ symbolisiert nicht zuletzt durch den Text des Liedes „Heal Tomorrow“ einen persönlichen Erkenntnisprozess und damit die **entscheidende Prüfung** von Bertrands Heldenreise. Die Tatsache, dass er danach weiter auf die Suche nach den Wölfen geht, zeugt von einem Bestehen der Prüfung. Auch wenn er nicht unmittelbar in der Situation einen Wolf sieht, ist die Erkenntnis, dass weiteres Warten nichts nützen würde, als klares Bestehen der Prüfung durch Bertrand zu werten.

Die **Belohnung**, die Bertrand in der **tiefsten Höhle** erlangt, ist das „kostbare Wissen“, dass er nun Abstand zum Wolf und seinem Projekt braucht. Diese Erkenntnis ist maßgeblich für den weiteren Verlauf seiner Heldenreise. Um vor allem psychischen Abstand zum Wolf herzustellen, unternimmt Bertrand eine Wanderung mit seinen Pferden, die ihn im Winterquartier nicht begleitet hatten. Er sucht Pilze, bereitet diese an einer Feuerstelle zu und übernachtet erneut im „bivouac“. Hierbei reflektiert er wieder seine bisherige Expedition. Diese Szenen sind bereits zum **Rückweg** des Helden zu zählen. Bertrand ist, auch wenn er die Suche nach den Wölfen hintanstellt, immer in Verbindung mit Natur und Umwelt. Er verlässt seinen selbst vorgegebenen Handlungsraum Wald nicht.

Un an que j'ai commencé. Je sais pas combien de bivouac j'ai fais. Des jours, des nuits sans jamais voir l'animal. Je l'ai vu une fois au toute début. C'était pour moi un signe. Toujours beaucoup de doutes. Des hauts, des bas. Mais c'est pas ca qui va m'arrêter. La parenthèse „morilles“ m'a fait du bien. Cam e remis les idées à l'endroit.¹⁷⁹

Die ‚Auszeit‘, die er sich selbst verordnet hat, lässt Bertrand wieder Mut fassen, so dass er sich erneut an die Auswertung verschiedener Kameras macht.

Es folgt eine längere Sequenz der Kameraaufnahmen, die zeigen, welche „l'histoire de crottes“¹⁸⁰ sich abspielt, als ein Wolf seinen Kot direkt vor einer der Kameras absetzt. Verschiedene Tiere (Fuchs, Wildschwein, Reh und Wolf) sind zu verschiedenen Zeiten an derselben Stelle zu sehen. Alle reagieren auf den zuvor abgesetzten Kot. Es ist hierin eine Art Kommunikation bzw. Verständigung zwischen einzelnen

¹⁷⁸ 00:44:34

¹⁷⁹ 00:49:12 - 00:49:36

¹⁸⁰ 00:52:30

Tieren zu erkennen. Die Tatsache, dass Bertrand die Aufnahmen als „cadeau“¹⁸¹ bezeichnet, lässt auf sein Verhältnis zu Tieren allgemein und auf seine Situation im Besonderen schließen. Eine, für den Laien, nicht wirklich spannende Situation und auch für den Film wenig zielführende Vorkommnisse heben Bertrands Laune und werden durch seinen Kommentar als besonders herausgestellt. Auch hier zeichnet Bertrand und *La Vallée des Loups* das Bild eines großen Ganzen, eines Gefüges, innerhalb dessen es mehr gibt als bloß Wölfe. Sie interagieren mit anderen Tieren, sie gehören zum täglichen Kreislauf innerhalb des Waldes hinzu. Statt nur isoliert dieses eine Tier - den Wolf - zu betrachten, gibt Bertrand dem Zuschauer die Möglichkeit, die Tiere in einem größeren Zusammenhang zu erleben.

Betrachtet man Voglers (2018) Modell der Heldenreise, wird deutlich, dass der Höhepunkt einer Erzählung nach seiner Erzählstrategie mit den Stationen der **Auferstehung** und **Rückkehr mit dem Elixier** einhergeht. So auch im Fall von *La Vallée des Loups*.

Nachdem der Realisator Bertrand sich psychisch wie auch geografisch von den Wölfen distanziert hat, kehrt er ins Tal der Wölfe zurück und begibt sich erneut auf die Suche nach den Wölfen. Seine **Auferstehung** besteht also in einer erneuten Wanderung quer durch das Tal, die beginnt, nachdem er auf einigen der Kameraaufnahmen eine Wölfin mit Gesäuge gesichtet hat. Dies ist für ihn der Hinweis auf ein Wolfsrudel mit Jungen, das sich nicht unweit dieser Kamera befinden muss. In dieser körperlichen Anstrengung nimmt die **Auferstehung** ihren Anfang und findet schließlich in der Sichtung mehrerer Wölfe ihren Höhepunkt und gleichzeitig auch Ausklang. Jedoch ist diese Phase in mehrere Abschnitte zu unterteilen. Zunächst muss Bertrand erneut ein Lager aufschlagen und auf Wölfe hoffen. Hierfür versucht er möglichst schnell (so schnell das auf einer Wanderung mit mehreren Kilo Gepäck geht) das nötige Material zum einem günstigen Platz zu bringen.¹⁸²

Bertrand hat alle Zeichen richtig gedeutet und sich am richtigen Platz positioniert: Es gelingt ihm zum ersten Mal einen Wolf zu filmen. „J’ai filmé mon premier loup!

¹⁸¹ 00:52:33

¹⁸² Diese erste Phase der Wanderung zum geeigneten Lagerplatz, nachdem er die Wölfin mit deutlich sichtbarem Gesäuge auf den Aufnahmen der automatischen Kameras gesehen hat, ist von rhythmischer Musik begleitet. Seine erneut aufkeimende Motivation wird dadurch unterstrichen.

Mon loup!“¹⁸³ Nicht außer Acht gelassen werden darf an dieser Stelle, dass hier bereits zwei Drittel des Films vorüber sind. Der erste, von Bertrand selbst gefilmte Wolf, quasi seine erste ‚Interaktion‘ mit einem Wolf, findet nach einer Stunde Filmzeit statt. Vergleicht man dies mit der in der Realität vergangenen Zeit seit Beginn seiner Expedition, kommt man zu einem ähnlichen Ergebnis. 16 Monate sind bereits ohne Wolfssichtung vergangen - die Aufnahmen der Automatikkameras einmal ausgenommen. Es dauert nicht unbedingt zwei Drittel der Gesamtzeit, aber knapp die Hälfte seiner Expedition verbringt Bertrand erst einmal damit, auf den Wolf zu warten.

Nachdem diese Hürde nun schließlich genommen ist und die Geschichte an ihrem Höhepunkt angelangt ist, kommt es zu einem **retardierenden Moment**. Der Autor versucht die „site de rendez-vous“, einen besonderen Bereich im Wald, den die Wölfe mit ihren Jungen aufsuchen, nachdem diese ihre Höhle verlassen haben, zu finden. Hier werden die Jungwölfe auf ihr weiteres Leben vorbereitet.

Nous sommes fin octobre. Et depuis le 25 juillet, je cherche. Les adultes on emmené les louveteaux sur le site de rendez-vous. Je rêve de découvrir cet endroit. Un lieu stratégique où les adultes emmène les louveteaux quand ils commencent à grandir. Les jeunes vont rester plusieurs mois sur ce secteur restreint où ils vont acquérir leur autonomie. Si je trouve le site de rendez-vous ca va être énorme.¹⁸⁴

Allerdings ist Bertrand nicht rechtzeitig vor Ort - das Rudel ist bereits weitergezogen. Nach einer weiteren Phase der Rückbesinnung, die er wieder mit seinen Pferden verbringt, begibt sich Bertrand auf eine neuerliche Wanderung.

Die **Rückkehr mit dem Elixier** wird in *La Vallée des Loups* durch die Gegenwart eines einzelnen Wolfes, der augenscheinlich nicht zu dem Rudel gehört, das Bertrand zuvor gefilmt hat, eingeleitet. Nach dieser ‚Begegnung‘ im Winter geht Bertrand im letzten Frühjahr seiner Expedition noch systematischer vor als bisher.

Là, je vais profiter du printemps avant de retourner à la tanière. Je vais pas y aller trop tôt, je vais pas les inquiéter. Je me donne la date du 6 juin, la même que l’an dernier.

[rhythmische Musik]

je continue à me déplacer de facon très rituelle sur le territoire pour éviter de les surprendre.

¹⁸³ 01:00:13

¹⁸⁴ 01:05:16 - 01:16:13

Je marche de 11 heures à 16 heures, quand les loups bougent moins, en prenant toujours les mêmes itinéraires et en posant mes pipis aux mêmes endroits. Et bien sûr, je dors systématiquement dans la montagne.¹⁸⁵

Nachdem mit diesem Vorgehen kein nennenswerter Erfolg hinsichtlich weiterer Wolfsaufnahmen zu verzeichnen ist, wird ein Schuss, der in der Nähe von Bertrands Lager abgegeben wird, zum Katalysator seiner letzten Etappe.¹⁸⁶ Er beschließt, ohne Umwege zur „site de rendez-vous“ zu gehen und nicht länger zu warten.¹⁸⁷ Dort erhält er schließlich die Gelegenheit Jungwölfe zu beobachten und zu filmen, was ihm im Jahr zuvor verwehrt geblieben war. „Durant des semaines, je vivrai mes plus beaux bivouacs.“¹⁸⁸

Das **Elixier** mit dem Bertrand schließlich zurückkehrt, ist nicht nur diese Erfahrung in Gegenwart des Rudels gelebt zu haben und das sichere Wissen um die Existenz der Wölfe im *vallée des loups*, sondern vor allem eine persönliche Entwicklung, eine Bereicherung seines Selbst. „Les loups m’ont fait grandir.“¹⁸⁹

Jean-Michel Bertrands Erzählung endet dort, wo sie begonnen hat: Eine Aufnahme des lesenden Realisators Bertrand am Lagerfeuer. Zu Beginn des Films öffnet er sein Notizbuch und beginnt darin zu lesen, in der letzten Szene liest er darin und legt es dann zur Seite. Die Geschichte von Bertrands ‚Odyssee‘ auf den Spuren der Wölfe im ‚Tal der Wölfe‘ erfährt so eine Rahmung, die den Realisator bei der Reflektion seiner Expedition zeigt. Es macht den Anschein, als erlebe der Zuschauer das, was Bertrand in seinen Notizen rekapituliert und womöglich im übertragenden Sinn wieder durchlebt.

¹⁸⁵ 01:18:47 - 01:19:55

¹⁸⁶ 01:21:34

¹⁸⁷ Auch dieser Aufbruch wird von der gleichen rhythmischen Musik begleitet wie zuvor. Dieses musikalische Thema wird immer dann angewandt, wenn Bertrands Tatendrang und neuerlich aufkeimende Motivation dargestellt werden sollen.

¹⁸⁸ 01:25:15

¹⁸⁹ 01:27:54

4.4 Medicine of the Wolf

Auch Julia Huffman strukturiert ihren Film *Medicine of the Wolf* nach einem bestimmten Schema. Sie geht dabei ähnlich vor wie Schmidt-Sondermann und kombiniert die formalen Bedingungen einer Dokumentation, die auf Experteninterviews, sachlichen Fakten, wissenschaftlichen Herangehensweise beruhen mit indischen Legenden und emotionalen Anekdoten. Hinzu kommt ein großer Anteil politischer Debatten, weshalb Huffmans Ausgangssituation auch eine andere ist, als die der beiden vorangegangenen Filme.

Als Huffman 2012 mit den Dreharbeiten beginnt, wurde der Wolf in den USA kurz zuvor von der Liste der bedrohten Tierarten gestrichen.

When I heard that wolves had been removed from the endangered species list, after 40 years of protection, I was surprised. As I knew we only have a few thousand wolves left in the country. And it troubled me that we were still so divided in our thinking about this highly intelligent species. So I decided to travel to places where they still could be found and talk to people who knew and studied them. And somehow try to understand why there were those who still feared and misunderstood them.¹⁹⁰

Julia Huffmans Anliegen ist zunächst ein besseres Verständnis der aktuellen Situation der Wölfe zu erzeugen und ein Erfahren der Hintergründe anzubieten, warum und von wem Wölfe immer noch missverstanden wurden und werden. Hierzu konzentriert sie sich auf eine nähere Betrachtung Minnesotas, wo eine der größten Wolfspopulationen der USA angesiedelt ist. Insgesamt bevölkern Wolfsrudel heute nur ungefähr 15% ihrer ursprünglichen Territorien in den USA.

In Minnesota und dort in einer Region, die *wolf country* genannt wird, lebt auch Jim Brandenburg, die zentrale Figur in *Medicine of the Wolf*. Rund um seine persönliche Geschichte mit und Beziehung zu den Tieren werden verschiedene Ebenen der Dokumentation angesiedelt. Huffmans Film ist an der Struktur des 3-Akt-Schemas angelehnt. Inhaltlich kann es unterteilt werden in folgende Akte:

1. Akt - Exposition: Besonderheiten des Wolfes, Faszination, Einführung Brandenburg
2. Akt - Konfrontation: Wolfsjagd und politische Ebene des Wolfsschutzes
3. Akt - Auflösung: Der mystische Wolf, der Wolf als *great balancer*

Durch diese Gliederung wird es einerseits möglich, dass der Zuschauer den Film leichter rezipieren kann, weil die entscheidenden Aspekte in drei Akte aufgeteilt

¹⁹⁰ 00:01:26 - 00:01:57

werden. Andererseits orientiert sich *Medicine of the Wolf* damit an einer der idealtypischen Erzählformen und bestätigt dadurch, dass sich auch vermeintlich nüchterne, sachliche Werke Strategien zu eigen machen, die ursprünglich der Fiktion vorbehalten waren. Zusätzlich zu dieser generellen Struktur kann in Huffmans Werk eine Heldenreise nach Christopher Voglers (2018) Modell ausgemacht werden. Allerdings ist diese weniger eine zusammenhängende Kette realer Ereignisse, als ein Zusammenschnitt verschiedener Ereignisse in Jim Brandenburgs Leben, die seinen Kampf für den Schutz der Wölfe repräsentieren.

Julia Huffman tritt selbst als homodiegetische, auktoriale Erzählinstanz mittels des Off-Kommentars in Erscheinung. An wenigen Stellen im Film ist sie selbst zu sehen und adressiert den Zuschauer direkt.

Im Folgenden sollen nun die einzelnen Akte in *Medicine of the Wolf* anhand dieser Heldenreise genauer betrachtet werden.

4.4.1 Exposition

Die zentrale Figur Jim Brandenburg wird direkt zu Beginn des Films eingeführt. Der Zuschauer sieht einen bis dahin nicht namentlich genannten Mann, der ein Wolfsheulen nachahmt. Hiernach ist in einer Art Gegenüberstellung ein heulender Wolf zu sehen. Mit dem Heulen Brandenburgs erscheint der Titel des Films vor verschneiter Landschaft. Der Mensch, der Wolf und dessen „medicine“ werden somit bildlich direkt miteinander in Verbindung gebracht. Es wird klar, dass es sich um eine Betrachtung der Beziehung des Menschen zum Wolf und deren Qualität handelt. Noch ist für den Zuschauer nicht klar, um wen es sich bei der Person handelt. Jedoch wird er räumlich verortet. Im Off-Kommentar spricht Huffman von einem „place up north, far north [...] called wolf country“.¹⁹¹ Bereits hier kann der Zuschauer die weibliche Off-Stimme mit großer Sicherheit von der männlichen Person im Bild trennen. Erst später wird allerdings deutlich, dass es sich um die Autorin selbst handelt. Durch die Bezeichnung des gezeigten Raums als „wolf country“ wird der Wolf als Gegenstand des Films eingeführt. Dies wird durch das Wolfsheulen von Brandenburg noch verstärkt. Als ‚Antwort‘ darauf sieht der Zuschauer in der nächsten Szene einen heulenden Wolf. Hier ist davon auszugehen, dass es sich

¹⁹¹ 00:00:23

nicht um eine direkte ‚Antwort‘ auf Brandenburgs Imitation handelt, mit ziemlicher Sicherheit aber um eine dramaturgische Maßnahme der Autorin.

Die Beziehung zwischen Brandenburg und dem Wolf an sich wird hier charakterisiert und definiert. Er, der Mensch, kennt die Kommunikationsmittel des Tieres und weiss diese so anzuwenden, dass das Tier, in diesem Fall der Wolf, darauf antwortet. Eine gleichwertige, respektvolle, fast schon harmonische Beziehung wird hier impliziert. Jim Brandenburg wird dadurch bereits von Beginn auf der Seite der ‚Guten‘ angesiedelt. Er hat sich an das Tier angepasst und dessen ‚Sprache‘ gelernt, anstatt sich in einer dem Tier übergeordneten Position anzusiedeln.

Hiernach folgt die Exposition des gesamten Films, in der Huffman die Gründe für und ihr Vorgehen innerhalb der Dreharbeiten erläutert. Huffman selbst zählt zu den Wolfsbefürwortern und -schützern.¹⁹² Indem sie die Menschen, die Wölfe verstehen und erforschen sprachlich von denjenigen trennt, die Wölfe fürchten und missverstehen, gibt sie die Lesart für das gesamte Werk vor. Durch diese Off-Kommentare wird festgelegt, dass es sich bei dem nachfolgenden Filmmaterial um eine Gegenüberstellung von Gut und Böse, von Beschützern und Gegnern des Wolfes handelt. Dessen Notsituation und unbedingtes Bedürfnis nach Schutz vor menschlicher Ausrottung stellt sie zu keinem Zeitpunkt in Frage. Ihr Ziel ist es dennoch zu verstehen, woher Angst und Missverständnis kommen. Zentrale Figur dieser Forschungsreise bleibt dabei Jim Brandenburg und nicht ein bestimmter Wolf. Die Interviews mit Brandenburg, die bemerkenswerterweise meist am gleichen Ort stattfinden, und die ergänzt werden durch Originalaufnahmen des Tierfilmers selbst, bilden den ‚roten Faden‘ des Films. Brandenburg und Huffman bilden im Kampf für den Schutz des Wolfes in Nordamerika eine Allianz. Während sie mit anderen Experten und Wolfsbeobachtern spricht, kehrt sie immer wieder zu Brandenburg und seinem Schaffen zurück. Er ist es, mit dem der Film beginnt und endet.

Huffman stellt Brandenburgs Arbeit für und mit Wölfen besonders heraus. Während dieses ersten Aktes wird diese näher betrachtet und so ein Porträt des Fotografen gezeichnet, das als eigener Handlungsstrang angesehen werden kann.

¹⁹² vgl. hierzu: Julia Huffman über ihre Beweggründe. https://www.youtube.com/watch?v=oVw7H_e9lgo , Letzter Zugriff: 25.03.2020

Bertrand selbst ist Erzähler und Fokalisator seiner Geschichte, in der er vor allem erläutert, wie er zu seiner Arbeit und der besonderen Beziehung zu Wölfen kam. Huffman selbst ist zeitweise zu sehen, nimmt aber keinen eigenen Handlungs- beziehungsweise Erzählstrang in Anspruch. Die zentrale emotionale Erzählung mit deren Protagonisten der Zuschauer sich identifizieren kann, ist die persönliche Geschichte Brandenburgs und der Wölfe.

4.4.2 Jim Brandenburgs Heldenreise

Brandenburgs Werdegang und sein Einsatz speziell für Wölfe, der im Film von Huffman ausführlich beleuchtet wird, kann als Heldenreise im übertragenden Sinn gelesen werden. Es wird keine spezielle Expedition gezeigt wie bei Bertrand in *La Vallée des Loups*. Nichtsdestotrotz wird in *Medicine of the Wolf* die Geschichte eines Wolfsschützers und Tierfilmers erzählt, der Höhen und Tiefen erlebt, Prüfungen bestehen muss und am Ende vielleicht mit dem Elixier heimkehren wird.

Nachdem Jim Brandenburg als zentraler Held des Werkes etabliert ist und Huffman ihre Vorgehensweise verdeutlicht hat, kommt es zu einem ersten Zusammentreffen der beiden. Huffman wird während einer Autofahrt gezeigt, die sie laut eigener Angabe zu Jim Brandenburg und in eine Region mit 4000 Quadratkilometern „pure wilderness“¹⁹³ (*Boundary Waters Canoe Area, Minnesota, USA*) führen wird.

Ähnlich wie Jean-Michel Bertrand gibt Huffman einen, wenn auch kurzen, Hinweis auf die eigene Kindheit: „Being out here, it’s very different from where I grew up.“¹⁹⁴ Auch wenn der Heimatort der Autorin nicht genannt wird, wird durch die Gegenüberstellung mit einer scheinbar unberührten, wilden Natur darauf hingewiesen, dass es dort offensichtlich an wilder Natur mangelte. Die Besonderheit der Region und somit der in ihr lebenden Tiere wird noch einmal unterstrichen.

Der Zuschauer sieht auch in *Medicine of the Wolf* zunächst andere Bewohner des Waldes, wie beispielsweise einen Weisskopfseeadler. Ähnlich wie Bertrand erschafft Huffman ein Gesamtbild, einen Überblick über die abgebildete Umwelt und Natur. Der Wolf als Teil dieser Natur, wird in ihr verortet und als ihr zugehörig dargestellt. Laut Huffman gehört zur Sichtung eines Wolfes allerdings Glück. „If

¹⁹³ 00:02:44

¹⁹⁴ 00:02:49

you're lucky you might even see a wolf."¹⁹⁵ unterstreicht wiederum die Sonderstellung des Wolfes innerhalb des natürlichen Gefüges, in dem sie sich bewegen.

Diese Umwelt wird durch verschiedene Äußerungen beschrieben und charakterisiert. „This is northern Minnesota. I definitely takes a unique and hardy person to live out here.“¹⁹⁶ Währenddessen und im Anschluss an diese Einschätzung wird Jim Brandenburg gezeigt, wie er mit Hilfe von Skiern durch sehr hohen Schnee zu seiner Hütte gelangt. Auch diese muss er zunächst vom Schnee befreien. **Die gewohnte Welt** von Jim Brandenburg ist demnach kein gewöhnlicher Ort zum Leben. Die angesprochenen Szenen zeigen eine Person, die in unberührter, aber dadurch auch ‚harten‘ Natur lebt. Es deutet weiterhin auf Brandenburgs Verhältnis zu Natur und Tieren hin. Er hat sich in seiner Fortbewegung und seiner Lebensweise so angepasst, dass er sich als Teil des Ganzen eingefügt hat. Er durchquert die Schneelandschaft nicht mit einem Schneemobil oder anderen vermeintlich bequemeren Fahrzeugen, sondern bewegt sich eher leise und nichts zerstörend auf seine Hütte zu. Die Tatsache, dass er inmitten von *wolf country* lebt und nicht weiter außerhalb, verdeutlicht außerdem seinen Status als Experte und absoluten Wolfs-Freund. Er hat sich in ‚ihre Welt‘ zurückgezogen, um sie dort zu studieren und zu beobachten, wo sie leben. Er ist willens unter erschwerten Bedingungen zu leben, um wichtige Erkenntnisse zu erlangen und versucht umgekehrt den Wölfen das Leben so wenig wie möglich zu erschweren. Brandenburg will die Tiere schützen um ihrer selbst und um ihrer Bedeutung innerhalb eines größeren Gefüges willen. Jim Brandenburg selbst erklärt die Wahl seines Wohnortes wie folgt:

Everybody is up here for a reason. My reason was to be close to wilderness and to photograph wolves or to see wolves. I don't have to photograph them, I just have to be around them. [...] And it [...] took me years; many, many years to get some decent photographs. It wasn't a practical consideration. It wasn't a job or a career move to come up here and photograph wolves [...] it was just an intuitive fire inside of me.¹⁹⁷

Dieses ‚innere Feuer‘ ist Brandenburgs **Ruf des Abenteuers**. Wie er selbst verdeutlicht, hatte der Beginn seiner Arbeit in *wolf country* keine rationalen Gründe wie ein tieferes Forschungsinteresse oder ein Auftrag des *National Geographic Magazine*, für

¹⁹⁵ 00:02:52

¹⁹⁶ 00:03:00

¹⁹⁷ 00:03:31 - 00:03:55

das Brandenburg arbeitete. Es scheint ihm ein inneres Bedürfnis zu sein, sich dort ‚in der Wildnis‘ niederzulassen. Ähnlich wie es Alan, Ligabue und Slavko einem inneren Antrieb folgend aus ihrer gewohnten Welt herausgezogen hat, verspürt Jim Brandenburg den Drang sein Umfeld zu verlassen, um den Wölfen nahe zu sein. Er stellte fest, dass der Ruf des Wolfes der schlechteste aller Tiere sei und die Tiere zusätzlich missverstanden würden, sodass er sich dachte: „There is a story.“¹⁹⁸ Jim Brandenburg wählt bereits hier einen Begriff der - gerade im deutschsprachigen Raum - oftmals eher im Bereich der Fiktion angesiedelt ist. Eine *story* impliziert oft eine gewisse Narration, im Falle eines Films eine dramaturgische Bearbeitung des Stoffes. Auch im Fall von *Medicine of the Wolf* werden die Fakten rund um den Schutz der Wölfe in Minnesota dramaturgisch aufgearbeitet. Bezüglich des Haupt-Erzählstrangs Jim Brandenburg lässt sich festhalten, dass Huffman sich idealtypischer Erzählformen bedient, wobei die Heldenreise nach Vogler (2018) überwiegt. Nachdem Brandenburg das „fire inside of [him]“ gedeutet hat und sich in *wolf country* niederlässt, folgt nicht die ‚typische‘ **Weigerung** des Helden. Brandenburg hat direkt auf den **Ruf des Abenteuers** folgend die **Begegnung mit dem Mentor**. Diese ist 1968 zugleich auch seine erste Wolfsbegegnung in der Region des *wolf country*.

1968 `bout a mile from here I was walking with my camera [...] I saw a wolf before it saw me. I fell down on the ice and the snow ... crouching ... thinking ‚maybe ... maybe I can sneak up on this wolf, maybe the wolf won’t see me.’ The wolf kept coming ... The wolf saw me and it said ‚ah - is that food? Is that a beaver? Is that a dead moose? A deer? What is that thing? The wolf startet stalking me. You think I was excited?! That’s one of my first encounters with a wolf, and I was stalked by a wolf ... I have photographs to prove it ... not just a story. I cherish those photographs. But you should have seen the look in that wolf’s face when it finally decided that I was a human. That’s when I knew that wloves were slighty different than what I thought they were. I could see all the embarassement condensed in one expression. And walking away like ‚well, you fooled me for a second, but don’t tell anybody.’.¹⁹⁹

Anstatt sich des **Rufs des Abenteuers** zu verweigern, fügt Brandenburg in seiner Erzählung einen Rückblick auf seine eigene Kindheit ein. Er verweist darauf, dass er - indem er gemeinsam mit anderen Jugendlichen auf Wolfsjagd ging - seiner

¹⁹⁸ 00:04:42

¹⁹⁹ 00:04:50 - 00:06:20

„cultural norm“²⁰⁰ entsprechend handelte und erst während einer anderen ‚Expedition‘, zu der er mit einer Kamera statt mit einer Schusswaffe aufbrach, ein Umdenken bezüglich der Jagd einsetzte. Seine Heldenreise zum Schutz der Wölfe findet ihre Fortführung in einer Expedition zum Nordpol in den 1980er Jahren, während der er Polarwölfe über einen längeren Zeitraum beobachtete. Diese Arbeit ist als das Überwinden der **ersten Schwelle** anzusehen.

Hier wird Brandenburgs Heldenreise durch Originalmaterial der *National Geographic* Produktion *White Wolf* (1986) illustriert. Durch diese Expedition kommt es nicht nur zur Überwindung der ersten Schwelle, sondern auch zu ersten **Proben** und dem Auftreten erster **Verbündeter**. Diese treten in Form von den ihn begleitenden Forschern auf. Im übertragenden Sinn ist hierzu auch das rezipierende Publikum, das *White Wolf* so positiv aufnahm, zu zählen. Im Kampf für das bessere Verständnis und den Schutz der Tiere werden Menschen, die einem Werk wie *White Wolf* zu Erfolg und Popularität verhelfen, zu **Verbündeten** des Realisators.

Ein weiterer wichtiger **Verbündeter** ist der Sänger James Taylor, dessen Albumcover zu „Never Die Young“ (1988) eine Wolfsfotografie Brandenburgs ziert. Gemeinsam organisieren Brandenburg und Taylor Benefizkonzerte zugunsten der Wölfe im Yellowstone Nationalpark. Diese haben schließlich eine erneute Ansiedlung verschiedener Wolfsrudel im Nationalpark zur Folge, was als großer Erfolg für die Tiere und Brandenburgs angesehen werden muss.

Mit dieser ersten Etappe Brandenburgs endet auch der erste Akt von Huffmans *Medicine of the Wolf*.

4.4.3 Konfrontation

Mit einem harten Schnitt wechselt Huffman nicht nur das Thema, sie geht auch in den 2. Akt über. Der Zuschauer sieht Material - wahrscheinlich mit einer Handykamera gefilmt - auf dem zu sehen ist, wie eine Wölfin von einem Mann erschossen wird. „That’s the end of her“²⁰¹ ist vom Filmer zu hören. Es kommt im Folgenden zu einer Gegenüberstellung von Wolfsgegner und Wolfsschützern. Erstere finden sich hauptsächlich unter Viehzüchtern, Jägern, die auf besondere Trophäen aus

²⁰⁰ 00:14:39

²⁰¹ 00:27:10

sind und auf politische Ebene im Senat von Minnesota. Hier verarbeitet Huffman mehrere Ausschnitte einer Senatsdebatte und -abstimmung zur Frage, ob die Wolfsjagd für fünf Jahre pausiert werden sollte. Diese Szenen sollen vor allem dazu dienen zu illustrieren, wie sehr auf politischer Ebene das Wohl der Tiere und ihrer Rudel außer Acht gelassen wird.

Dem gegenüber stehen Wolfsschützer, die ebenfalls in Originalaufnahmen während unterschiedlicher Demonstrationen im Zusammenhang mit oben genannter Debatte, aber auch in direkten Interviewszenen, zu sehen sind. Huffman macht hier deutlich, dass es zwei Lager gibt: Wolfsgegner, die hauptsächlich zu dem Bereich der Politiker, Jäger und Viehzüchter zu zählen sind und hier keine Möglichkeit auslassen, den Wolf als besonders gefährlich darzustellen. Und daneben Wolfsschützer, die leidenschaftlich für ein Aussetzen der Wolfsjagd demonstrieren. Diese werden in ihren Interviewszenen als wissenschaftlich gebildet und reflektiert dargestellt, mit fundiertem Wissen zur Thematik des Wolfes und seiner potentiellen Gefahr für den Menschen.²⁰²

Innerhalb dieses 2. Aktes muss auch Brandenburg auf seiner Heldenreise zur **tiefsten Höhle** vordringen und dort die **entscheidende Prüfung** bestehen. Dies äußert sich innerhalb seines Erzählstrangs in dem Tod eines für ihn prägenden Wolfes, der mit seinem Rudel in der Nähe von Brandenburgs Haus lebte. Das **Vordringen zur tiefsten Höhle** wird eingeleitet von einem Besuch Julia Huffmans bei Jim Brandenburg. Er zeigt ihr Aufnahmen der Wölfe, die sich in der Nähe seines Hauses angesiedelt hatten.

Der Alpha-Wolf „Blacky“ wird von Wilderern getötet, bevor die legale Wolfsjagd 2012 beginnt. Brandenburg belastet dies emotional und psychisch so sehr, dass er

²⁰² An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass keinem Wolfsgegner in einem Interview mit Huffman die Chance gegeben wird seine Position zu verteidigen. Hiermit unterwandert die Realisatorin ihr selbstgestecktes Ziel, wenn man davon ausgeht, dass sie verstehen will, warum der Wolf immer noch so ein schlechtes Image hat. Allerdings scheint es ihr auszureichen die betreffenden Personen und ihre Ansichten durch Originalaufnahmen, die mit den Kommentaren verschiedener Wolfsschützer ergänzt werden, darzustellen. Dennoch erfolgt hierdurch eine Wertung der negativen Haltungen gegenüber dem Wolf: Ihre Meinung ist es nicht ‚wert‘, noch mehr Raum durch Interviews für *Medicine of the Wolf* zu bekommen. Die Realisatorin Huffman positioniert sich damit erneut klar bezüglich der Debatte rund um den Wolf in den USA. Die einzige Interviewsequenz, die nicht einen Wolfsschützer zeigt, ist das Gespräch zwischen Julia Huffman und Dan Stark, Spezialist für Großkarnivoren des *DNR* (Department of Natural Resources). Dan Stark spricht sich nicht offen gegen Wölfe aus, sondern steht stellvertretend für die Meinung einer staatlichen Behörde, weshalb er um Neutralität bemüht ist und sich auf Fakten und Statistiken beruft.

seit diesem Ereignis keine Wölfe mehr fotografiert hat. Die **entscheidende Prüfung** besteht nun für Jim Brandenburg im Überwinden dieser persönlichen Katastrophe. Trotz all seiner Anstrengungen zum Schutz der Wölfe, kann er gegen den Tod eines Wolfes, zu dem er eine enge Verbindung verspürt, nichts ausrichten. Es ist kein aktiver, heroischer Kampf, den Brandenburg da austragen muss, sondern ein innerer Zustand, den es zu überwinden gilt. Gelingt ihm dies, kann die **entscheidende Prüfung** als bestanden angesehen werden.

4.4.4 Auflösung

Brandenburgs **Rückkehr** wird von einem Übergang vom zweiten zum dritten Akt des Films gekennzeichnet. Julia Huffman interviewt Chi Ma'iingan („Großer Wolf“) zur Bedeutung des Wolfes für indigene Völker und im speziellen für die Ureinwohner Nordamerikas. Hinzu kommt eine Sequenz zur Arbeit von *Wolf Connection*, einem Zentrum zur Rehabilitation von Wölfen und Wolfshunden, das mit Jugendlichen arbeitet, die aus schwierigen Milieus stammen.

Huffman löst die Geschichte ihres Films - die Gegenüberstellung von Gut und Böse - in einem Akt auf, der sich mit der mystischen Kraft und dem nicht greifbaren Einfluss der Tiere auf den Menschen beschäftigt. Zum Beweis, dass Wölfe keine Bedrohung für den Menschen sind, sondern überaus schützenswert, führt Huffman zunächst die Bedeutung des Wolfes in der indigenen Kultur Amerikas an.

„They created all the animals to take care of their brother, the human being. Otherwise the human being would not have survived.“²⁰³ Chi Ma'iingan, Huffmans Gesprächspartner verweist hier auf die Abhängigkeit des Menschen vom Wolf, an die seine Kultur glaubt. Es ist ein tief verwurzelter Glaube, dass der Wolf und andere Tiere sich bewusst dazu entschieden haben, Seite an Seite mit dem Menschen zu leben.²⁰⁴

Danach, wie um ein praktisches Beispiel zu geben, zeigt sie Szenen aus dem Projekt von *Wolf Connection* und lässt einen der Jugendlichen zu Wort kommen. Dies führt dazu, dass die mystische Ebene, die durch die indigene Kultur aufgezeigt wird, eine Art Beweis im positiven Einfluss des Wolfes auf die Jugendlichen findet. Huffman

²⁰³ 00:56:40

²⁰⁴ Einer der Mitarbeiter von *Wolf Connection* verweist schon früher darauf, dass der Mensch vom Wolf lerne und nicht umgekehrt.

macht so deutlich, dass die positiven Auswirkungen des Wolfes sowohl in spirituell sehr offenen Kulturen als auch für Jugendliche, die oftmals eine Gang-Vergangenheit haben, zu spüren sind.

Hiernach wird dem Zuschauer Jim Brandenburgs Weg der **Auferstehung** gezeigt. Der Fotograf ist in einem dicht bewachsenen Waldstück zu sehen, welches er als seinen Psychiater bezeichnet.

Here's my psychiatrist. This is where I come especially [...] where things do feel better.

I think about the crises in the world, crises happening around me. Especially with the wolves. I feel better here, it helps me.

It's a time of reevaluation. That's what the wolves taught me. In an odd way, right? In a very odd way, this whole wolf hunt has made me confront things that I don't have answers for.²⁰⁵

Es wird deutlich, dass Brandenburg die Auswirkungen seiner **entscheidenden Prüfung** noch nicht überwunden hat. Er befindet sich noch im Verarbeitungsprozess dieser Ereignisse, kann aber doch bereits eine Art **Elixier** für sich feststellen.

Zum Einen ist das die Erkenntnis, wie sehr ihn der Tod einzelner Wölfe und die Wolfsjagd insgesamt psychisch sowie in seinem Schaffen als Künstler und Fotograf beeinflusst haben. Andererseits ist die Entdeckung einer neuen Wolfshöhle als Teil der **Rückkehr mit dem Elixier** zu werten. Huffman begleitet den Fotografen am Ende des Films zu dieser Stelle und porträtiert ihn dort mit seiner „unique ability for resilience“²⁰⁶, die ihm selbst, aber auch Huffman und dem Zuschauer Grund zur Hoffnung gibt. Hoffnung darauf, dass der Wolf als das Tier anerkannt wird, das er ist.

Julia Huffmans *Medicine of the Wolf* endet im dritten und letzten Akt mit einer Auflösung der zuvor aufgebauten (An-) Spannung für den Zuschauer. Nach einer allgemeinen Exposition im 1. Akt, der die zentrale Figur Jim Brandenburgs einführt, wird durch den 2. Akt und die dort gezeigten Bilder und Ausschnitte verschiedener Senatssitzungen eine große Emotionalität aufgebaut. Der Zuschauer wird durch das real footage Material, das von Expertenkommentaren, die für den Wolf sprechen, unterbrochen wird, dazu angehalten, sich eine Meinung zu bilden und vor allem sich für eine Seite zu entscheiden: Im Idealfall die von Huffman und

²⁰⁵ 01:03:29 - 01:04:01

²⁰⁶ 01:05:24

Brandenburg. Diese negative Emotionalität, die aus dem Leid der Wölfe entsteht, wird durch den dritten Akt wieder ‚auf neutralen Boden‘ geführt. Dem Zuschauer ist es möglich kurz zu entspannen und in die Kultur indigener Völker ‚einzutauchen‘. Diese Spiritualität hebt den Konflikt auf eine andere Ebene und gibt ihm zudem eine andere Bedeutung. Es geht in dieser Debatte nicht um die Frage, wie viele Wölfe wie viel Vieh reissen oder gar Menschen angreifen, es geht um die grundlegende Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und Tier. Glaubt man den indigenen Völkern, hat der Mensch nur deshalb überlebt, weil das Tier (unter anderem der Wolf) sich dazu entschlossen hat, ihm aktiv dabei zu helfen. Mensch und Tier leben in dieser Weltanschauung in einer Art Symbiose, die nur gemeinsam funktioniert. Diese Symbiose zeigt sich auch in der dramaturgischen Gestaltung von Beginn und Ende des Films.

Huffmans Film *Medicine of the Wolf* endet wie er begonnen hat. Jim Brandenburg imitiert ein Wolfsheulen und die Wölfe antworten darauf. Es schließt sich ein dramaturgischer Kreis, der sicherlich nicht zufällig so gewählt wurde. Brandenburg ist die zentrale Figur des Films, anhand dessen Leben das Schicksal der Wölfe näher betrachtet wird. Innerhalb dieses Kreislaufes macht Brandenburg eine persönliche Entwicklung, die mit Christopher Voglers (2018) Erzählschema der Heldenreise erzählt wird.

5. Darstellung von Tieren im zeitgenössischen Dokumentarfilm

Nachdem bisher die Filme *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, *La Vallée des Loups* und *Medicine of the Wolf* in ihrem Genrekontext verortet wurden sowie die ihnen immanenten Erzählformen und -strategien erläutert wurden, soll im Folgenden auf die Darstellung der Tiere selbst eingegangen werden. Vor allem werden die Darstellungen der verschiedenen Wölfe näher betrachtet. Hierzu wird Roland Borgards' (2012) Konzept der Welt-, Wissens- und Wortwölfe²⁰⁷ angewendet. Im Anschluss daran soll ein Überblick über die Darstellung anderer Tierarten gegeben werden.

Borgards (2012) unterscheidet zunächst zwischen literarischen Tieren, die er als „Wortgestalten“ bezeichnet und „wirklichen Tieren in der wirklichen Welt“.²⁰⁸ Er stellt jedoch fest, dass diese keine klar unüberwindbare Linie trennt, sondern vielmehr „[i]n allen literarischen Wortwölfe [...] die realen Wölfe eine konstitutive Rolle [spielen]“.²⁰⁹ Dieser Einfluss ist wechselseitig zu sehen, da sich in allen realen Wölfen auch „Spuren der literarischen Wölfe“²¹⁰ finden. Mit diesen realen Wölfen wird den Wortwölfen die Kategorie der Weltwölfe gegenübergestellt. Ergänzt werden die beiden Kategorien um die Wissenswölfe. Also Wölfe, deren Darstellung auf wissenschaftlichen Fakten beruhen, d.h. beispielsweise Abhandlungen zum Wolf in der zoologischen Fachliteratur.²¹¹

Bezüglich der Wortwölfe können weitere Charakteristika festgestellt werden. So sind Wortwölfe entweder diegetisch oder non-diegetisch. Letzteres geht mit einer symbolischen oder metaphorischen Deutung des Wolfes einher, während die diegetischen Wortwölfe, entweder realistisch oder phantastisch gestaltet sein können.²¹² Diese Einteilung soll im Folgenden als Leitfaden für die Analyse der Wolfsdarstellungen in den Werken Schmidt-Sondermanns, Bertrand und Huffmans dienen.

²⁰⁷ Vgl. Borgards (2012), S. 225ff.

²⁰⁸ ebd., S.225

²⁰⁹ ebd., S.226

²¹⁰ ebd.

²¹¹ Vgl. hierzu Petra Ahne (2017), S. 10.

²¹² Vgl. hierzu Borgards (2012), S. 226f.

5.1 Die Odyssee der einsamen Wölfe

Volker Schmidt-Sondermanns Wölfe werden mit den folgenden Worten eingeführt:

Der Wolf. Ein mächtiger und erfolgreicher Jäger. Seit Urzeiten im Blickfeld des Menschen. Seit dem Mittelalter gejagt dämonisiert, verfolgt und getötet. Wie kaum eine andere Tierart rückt der Wolf heute in ganz Europa in den Fokus der Wissenschaft. Über die Grenzen hinweg faszinieren die unglaublichen Fähigkeiten dieser Tiere die Forscher.²¹³

Diese Exposition²¹⁴ fasst treffend Schmidt-Sondermanns Film und die Darstellung der Wölfe in demselben zusammen. Zunächst ist eine Nahaufnahme eines (!) Wolfes zu sehen, während der Off-Kommentar von DEM Wolf spricht. Es wird also eine allgemein gültige Aussage gemacht, die den Wolf zuerst als mächtig und erfolgreich charakterisiert. Dieser Erfolg wird gleichzeitig mit der Thematik der Jagd verknüpft. Hier wird ein zentraler Konflikt des Weltwolfes impliziert. Durch sein Dasein als opportunistischer Jäger steht er seit jeher im Ruf, den menschlichen Jägern die Beute streitig zu machen. Die Tatsache, dass zuerst im Singular vom Wolf gesprochen wird, unterstreicht das Bild des „einsamen Wolfes“, das bereits im Titel des Films angelegt ist. Im darauffolgenden Satz ist angedeutet, was im späteren Verlauf des Films weiter vertieft wird. Der Mensch beobachtet den Wolf schon seit langem. Die Verweise im Film auf Fabel, Mythen und Märchen verdeutlichen, wie sehr der Mensch den Wolf im (argwöhnischen) Blick hatte und immer noch hat. Dieses seit Urzeiten bestehende Interesse am Wolf wird dann gleich ins Negative gewandt. „[D]ämonisiert, verfolgt und getötet“ wurden die Weltwölfe bereits seit dem Mittelalter. Heute hingegen erwecken sie erneut das Interesse der Forschung, die fasziniert ist von den „unglaublichen Fähigkeiten dieser Tiere“. Die Darstellung des Wolfes ist in dieser Einführung so wandelbar wie die Sicht auf die Wölfe in der Realität. Als mächtiger Jäger erweckt er das Interesse der Menschen, die ihn zum Dämon stilisieren und töten, um danach wieder in das Blickfeld der (forschenden und wissenschaftlich an ihm interessierten) Menschen zu geraten.

Diese kürzeste Abhandlung des Schicksals der (europäischen) Wölfe gibt dem Zuschauer einen Überblick über den restlichen Film. Nachdem Luigi Boitani, der als eine Art Moderator fungiert, vorgestellt wurde und weitere einleitende Worte an

²¹³ 00:00:35 - 00:01:39

²¹⁴ Hier wird deutlich, dass nicht nur die Handlungsstränge der drei Wölfe, sondern auch der programmatische Rahmen des Films eine Exposition besitzt.

den Zuschauer gerichtet hat, in denen er bereits auf die außergewöhnlich langen Wanderungen der Wölfe verweist, beginnt die Erzählung der Wölfe Ligabue, Alan und Slavko. Boitani ist während des gesamten Films für das Bild des ‚Wissenswolfes‘ zuständig. Er vermittelt biologisch und historisch belegbare Fakten und vermittelt dem Zuschauer dadurch ein Bild des Wolfes, das sowohl positive, als auch negative Aspekte miteinschließt. Letztere werden jedoch sachlich und fachlich korrekt vorgetragen, ohne zu übertreiben oder polemisieren. Luigi Boitani vermittelt diese Informationen zu den Wissenswölfen, während er mit ausgestopften Tieren zu sehen ist. Wolf, Hund und Reh sind hier als ‚Überreste‘ der Weltwölfe und -rehe beziehungsweise Welthunde einzuordnen. Sie waren einmal Weltwölfe, die jetzt zur Veranschaulichung der Wissenswölfe dienen.

Ebenso zur Darstellung der Wissenswölfe, die hier allerdings bereits in Welt- und oftmals auch Wortwölfe übergeht, tragen die ForscherInnen bei, die die GPS-Daten und Wanderungen von Alan, Ligabue und Slavko ausgewertet haben. Ilka Reinhardt²¹⁵, Hubert Potoschnik und Francesca Marucco verbinden wissenschaftliche Fakten über den Wolf generell und ‚ihre‘ Wölfe mit der Geschichte der einsamen Wanderwölfe. Sie spekulieren und vermuten hinsichtlich verschiedener Entscheidungen der Wölfe bezüglich der Route. Sie versuchen Emotionen auszudrücken, die die Wölfe vielleicht so empfunden haben können. In ihren Kommentaren und Äußerungen beginnt bereits der anthropomorphisierende Prozess, der durch den Off-Kommentar noch verstärkt wird. Rund um eine Sammlung bestimmter Daten entsteht so eine Geschichte, die durch Emotionalisierung dem Zuschauer das Bild eines einsamen Helden vermitteln will. Fischer-Stabel und Solte-Gresser stellen hierzu fest: „Aufschlussreich ist außerdem, dass jeder Wolfsfigur eine eigene homodiegetische Erzählinstanz zugeordnet wird: Alle drei sich über mehrere Jahre erstreckenden Wolfsgeschichten werden von einem intradiegetischen Wolfsforscher nacherzählt, der sich in hohem Maße mit seinem Protagonisten identifiziert.“²¹⁶

²¹⁵ Interessanterweise ist sie immer mit Hund Jaques unterwegs, der als domestizierter Nachfahre und scheinbar treuer Begleiter Reinhardts auch als Kontrastfigur zum ‚bösen Wolf‘, der in vielen Köpfen noch zu finden ist, gelesen werden kann.

²¹⁶ Fischer-Stabel/Solte-Gresser (2019), S.15.

Der Weltwolf wird in den Rollen Alan, Ligabue und Slavko als außergewöhnliches heroisches Tier, das mannigfaltige Hindernisse zu überwinden vermag, dargestellt. Schmidt-Sondermanns *Odyssee der einsamen Wölfe* unterscheidet sich in einem Punkt ganz deutlich von *La Vallée des Loups* und *Medicine of the Wolf*. Die Szenen der Handlungsstränge von Alan, Ligabue und Slavko, die nicht als real footage Material gekennzeichnet beziehungsweise zu erkennen sind, wurden mit dressierten Tieren nachgestellt. Die Inszenierung wird für den Zuschauer klar benannt und darüber hinaus durchaus gewinnbringend für den dokumentarischen Charakter des Films eingesetzt. Zoltan Horkai, der Trainer der mitwirkenden Tiere, wird als Wolfsexperte eingeführt, sodass seine Äußerungen auch in die Darstellung der Tiere miteinfließen.

Horkai wird meist in direkter körperlicher Nähe zu einem oder mehreren Wölfen gezeigt. Eine Szene zeigt ihn sogar mit mehreren Wölfen auf engstem Raum eingeschlossen in einem Käfig. Hier wird vor allem deutlich, dass ein friedliches miteinander Leben und Arbeiten zwischen Mensch und Wolf möglich ist. Horkais Wölfe sind dressiert, sie arbeiten für die unterschiedlichsten Filmproduktionen²¹⁷ und stellen somit eine Verbindung zwischen Weltwölfen und Wortwölfen dar. Generell sind sie natürlich real existente Weltwölfe, die allerdings - sobald sie als ‚Schauspieler‘ arbeiten - in die Rollen verschiedenster Wortwölfe schlüpfen. Im Fall von *Die Odyssee der einsamen Wölfe* ist die Situation besonders verflochten. Weltwölfe stellen Wortwölfe dar, die wiederum auf Weltwölfen aus der Vergangenheit beruhen. Borgards Verweis auf die Wechselbeziehungen zwischen Wort- und Weltwölfen wird hier besonders deutlich. Als Basis der Darstellung im Film dienen drei Wölfe, die real existent waren und deren Handeln von dem anderer Wölfe abwich. Durch Zufall konnte dies anhand bestimmter GPS-Daten festgehalten werden. Diese Fakten werden nun in eine dramaturgische Fassung gebracht, die es trotzdem erlaubt, dokumentarisch darüber zu berichten, wodurch aus Weltwölfen Wortwölfe werden. Diese wiederum werden im Film von Weltwölfen verkörpert.

Der Verweis auf Horkais Arbeit und die bildliche Vermittlung seiner Beziehung zu den Tieren evozieren aber darüber hinaus ein Wolfsbild abseits der sonst eher

²¹⁷ Vgl. hierzu: <https://horkai.com/services/>, Letzter Zugriff: 25.03.2020.

negativen Norm. Gerade in den Szenen zu Beginn, wenn der Wolf Volco vorgestellt wird, sieht der Zuschauer ein entspanntes Tier, das sich, wie man es von einem Hund erwarten würde, in Horkais Nähe aufhält. Der Tiertrainer beschreibt diese Beziehung mit einem Wort: „trust.“²¹⁸ Diese Vertrauenswürdigkeit wird Wölfen gerade von ihren Gegnern gerne abgesprochen. Horkais Arbeit und sein Mitwirken an *Die Odyssee der einsamen Wölfe* hilft dabei, den Wolf differenzierter zu betrachten, sodass eine sehr vielschichtige Darstellung des Wolfes möglich ist.

Generell ist anzumerken, dass die Darstellung der Wölfe in den Erzählsträngen zu Ligabue, Alan und Slavko trotz der Reenactments realistisch und positiv ist. Sowohl die Betonung der ungewöhnlichen Leistungen der drei Wölfe, als auch die Darstellung der ‚Wolfsschauspieler‘ ist geprägt von einer (wissenschaftlich motivierten) Faszination am Tier. Das Schicksal einzelner Tiere wird stellvertretend für die gesamte Tierart emotional wiedergegeben.

Dieser Emotionalität und Anthropomorphisierung stehen computeranimierte Landschaftskarten entgegen. Hier wird der Wolf zu einem Punkt und seine gefährliche Wanderung zu einer Linie stilisiert. Es geht nicht mehr um das emotionale Miterleben einer Reise, sondern eine nüchterne Darstellung von GPS-Daten. Durch die Verbindung der computeranimierten Kartendarstellungen mit den Szenen der Spurensuche durch die Forscher bis hin zu den nachgestellten Szenen durch Horkais Tiere wird eine Entwicklung vom stark stilisierten Tier in der Form des Wissenswolfes über eine Mischform von Wissens- und Weltwolf bis hin zum Wortwolf vollzogen.

Ebenso abstrakt bleibt der Wolf in den Animationsfilmen zu seinem Erscheinen in Sagen, Fabeln und Legenden. Diese animierten Einschübe dienen der Darstellung des ‚alten‘ Wolfsbildes und vor allem der Erläuterung, wie es zum oft negativen Ruf des heutigen Wolfes kam. Auch das unterstreicht Schmidt-Sondermanns Vorhaben, ein möglichst ‚rundes‘ Bild des Wolfes zu zeichnen.

5.2 La Vallée des Loups

In Jean-Michel Bertrands *La Vallée des Loups* zeichnen sich die Wölfe zunächst vor allem durch eins aus: ihre lange Abwesenheit.

²¹⁸ 00:06:19

Das Wolfsbild, welches er im Film darstellt, wird von seinem Kommentar aus dem Off und den Paratexten zum Film geprägt. Es ist auf der DVD selbst ein etwa einstündiger *Making-of* Film enthalten, der dem Kinozuschauer nicht zugänglich ist. Neben einer Einführung zur Idee des Films und zu seiner Herangehensweise aus filmtechnischer Sicht²¹⁹ spricht Bertrand vor allem über sein Verhältnis zum Wolf und die Tiere selbst. Im *Making-of* kommt sowohl ein Experte des ONCFS (Office National de la Chasse et de la Faune Sauvage, Frankreich) als auch ein Schäfer, der ähnlich wie Cavallo in *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, mit seiner Schafherde und Herdenschutzhunden durch die Region zieht, zu Wort. Beide runden das Bild des Wolfes, das Bertrand sowohl im Hauptfilm als auch in den Paratexten zeichnet, ab. Christophe Duchamps steuert die Ebene der Wissenswölfe. Vergleichbar mit den GPS-Daten der Wanderwölfe und den Kartendarstellungen bei Schmidt-Sondermann, gibt er wissenschaftlich belegbare Daten wieder und ergänzt somit das Bild des Weltwolfes, das der Schäfer vermittelt.

Auch Bertrand zeigt in großen Teilen Weltwölfe und emotionalisiert oder anthropomorphisiert deren Verhalten nicht. Allerdings werden sie im gewissen Sinne zu Wortwölfen, wenn über sie spricht und sie als „sauvage mythique“, „rêve“, „phantôme de la forêt“ bezeichnet. Er fügt eine mystische, fast verklärende Ebene hinzu, die ihm zu einer persönlichen Entwicklung verhilft. Dabei bleiben Bertrands diegetische Wortwölfe immer realistisch in ihrer Darstellung. Er folgt dabei der filmischen Darstellung der Tiere und überträgt sie nicht ins Metaphorische.

Der Wolf ist hier als Wissen-, Welt- und Wortwolf Katalysator für einen über sich hinauswachsenden Realisator. Bertrand versteht den Wolf als Bereicherung, als wichtigen Bestandteil des Teils der Welt, in dem er selbst lebt.

5.3 Medicine of the Wolf

Die Darstellung der Wölfe in Julia Huffmans *Medicine of the Wolf* ist klar geprägt von der politischen Realität in Minnesota, USA. Der Wolf wird hier als

²¹⁹ Bertrand arbeitet mit einem fünfköpfigen Team, das ihn immer wieder auf seinen Touren durch das Tal begleitet. Sie arbeiten mit Handkameras, Drohnen und ähnlichem Equipment. Aus Produktionssicht muss angemerkt werden, dass Jean-Michel Bertrand sicherlich auch Szenen nachstellt, allerdings nicht auf die gleiche Art wie Schmidt-Sondermann. Die gezeigten Tiere sind immer in ihrer natürlichen Umgebung gefilmt worden, ohne dabei eine bestimmte Handlung für eine Art Reenactment zu provozieren.

schützenwerte Spezies dargestellt, deren Leben von einer anstehenden Wolfsjagd massiv bedroht wird. Es handelt sich hierbei nicht um eine Wolfspopulation, die sich im Norden Minnesotas neu angesiedelt hat, nachdem sie ausgerottet wurde, so wie es bei Schmidt-Sondermann und Bertrand der Fall ist.²²⁰

Huffmans Wolfsdarstellung ist daher sehr an den Weltwölfen ihrer Zeit orientiert. Diese werden vor allem durch Fotografien und Originalaufnahmen von Jim Brandenburg illustriert. Es werden sowohl längere Ausschnitte aus Brandenburgs eigenen Filmen, als auch Fotografien aus seinem privaten Fundus gezeigt. Hieraus ergibt sich eine Entwicklung hin zu den Wortwölfen von Borgards, da Brandenburg den von ihm beobachteten Wölfen Eigennamen gibt und ihnen bestimmte Charakteristika zuschreibt. So beschreibt er beispielsweise den Wolf „Scruffy“, den er während einer Expedition zum Nordpol beobachtet und gefilmt hat. Dieser wird von ihm als unterwürfig innerhalb des Rudels beschrieben. Ginge dieses Rudel jedoch jagen, würde Scruffy die Welpen ebenso schikanieren, wie es die anderen erwachsenen Wölfe bei ihm taten. Auch wenn unterwürfiges Verhalten sicherlich zu dem realistischen Repertoire eines Weltwolfes gehört, anthropomorphisiert Brandenburg hier deutlich. Er vergleicht Wölfe mit Menschen und verweist auf Situationen, in denen eine Gruppe Menschen den Schwächsten unter sich hänseln.²²¹ Des Weiteren beschreibt Brandenburg, dass er viele Verhaltensweisen beobachtet hätte, die menschliches Verhalten widerspiegeln („that mimics human behaviour“²²²). Die Darstellung des Tierfilmers und damit auch Huffmans geht deutlich über die eines Weltwolfes hinaus. Es wird anthropomorphisiert und vor allem emotionalisiert. Dies wird gerade in den Schilderungen des Todes von „Blacky“, einem Wolf, mit dem Brandenburg eine Art Verbindung spürte und der illegal geschossen wurde, deutlich. „Blackys“ Tod hat zur Folge, dass der Tierfilmer nicht mehr seiner Arbeit nachgehen kann und will. Die Beziehung von Mensch zu Tier war so tiefgreifend, dass der Tod des Wolfes eine massive psychische Krise auslöst.

²²⁰ Luigi Boitani beschreibt, dass sich die Perspektive auf den Wolf in Ländern, in denen er nicht ausgerottet wurde, von den Sichtweisen anderer Länder, die zeitweise „wolfsfrei“, durchaus unterscheidet.

²²¹ 00:21:30

²²² 00:22:17

Auf dieser Ebene gilt es den Titel des Films *Medicine of the Wolf* näher zu betrachten. Der Wolf ist bei Huffman mehr als ein Welt- oder Wissenswolf. Er ist darüber hinaus ein Wortwolf, dessen Ursprung in den indianischen Legenden zu finden ist, die Huffman thematisiert. Hinzu kommen die Schilderungen bezüglich der Arbeit von *Wolf Connection*. In diesem Zusammenhang wird ebenfalls aus einem Weltwolf ein Wortwolf, dem besondere Fähigkeiten hinsichtlich der psychischen Gesundheit von Jugendlichen, denen Gewalt und Kriminalität zugesetzt haben, zugeschrieben werden. Es ist in diesem Zusammenhang äußerst schwierig zwischen Welt- und Wortwolf zu unterscheiden, da es wissenschaftliche Belege darüber gibt, wie beispielsweise Hunde Emotionen wahrnehmen können und darauf reagieren. Es ist anzunehmen, dass dies den Tieren im Programm von *Wolf Connection* möglich ist. Dennoch handelt es sich hier um eine Zuschreibung heilender oder medizinischer Kräfte, wie sie auf der Grundlage einer wissenschaftlichen Herangehensweise wohl nicht feststellbar sind.

Innerhalb der Senatsanhörungen werden größtenteils Wortwölfe, die auf Weltwölfen basieren, dargestellt. Hier kommt es zu Überspitzungen bis hin zu (wahrscheinlich) frei erfundenen Fakten zum Wolf in Minnesota. Dieses Vorgehen seitens der PolitikerInnen dient dazu, den Zuhörern den Schrecken, den der Wolf verbreitet, besonders eindrücklich zu vermitteln.

Wissenwölfe finden sich in Huffmans *Medicine of the Wolf* nur an bestimmten Stellen. Jim Brandenburg erläutert allgemeine Informationen zum Wolf, die im weitesten Sinne als Darstellung eines Wissenswolfes gelten können, jedoch bleibt er dabei sehr vage. Huffman lässt in ihren Off-Kommentar ebenfalls wissenschaftliche Fakten einfließen, diese sind aber ebenso allgemein wie sie es bei Brandenburg sind. Die verschiedenen Kommentare des Wildökologen und Wolfsforschers Dr. John Vucetich liefern die wissenschaftliche Basis zur Darstellung der Tiere, wie Huffman sie anstrebt. Er spricht - ähnlich wie Luigi Boitani - über das Jagdverhalten, den Tagesablauf und die eventuellen Gefahren, die für Menschen vom Wolf ausgehen. Seine Äußerungen werden ergänzt von den Ausführungen Galeo Saintz, der sich auf die mythologische Ebene der Wolfswahrnehmung bezieht. Er schafft Verweise

zur Rotkäppchen-Geschichte²²³ und setzt auch den Filmtitel und das damit verbundene Bild eines Wolfes als Heilmittel in Beziehung zu einem - laut ihm - gesamtgesellschaftlichen Gefühl der Angst.²²⁴ Im Gespräch mit Dan Stark vom Department of National Resources wandeln sich die Wölfe in abstrakte Zahlen. Dies macht auch der nachfolgende Kommentar von Julia Huffman deutlich. Während also einerseits stark emotionalisiert wird, werden die Wölfe andererseits stark stilisiert und ins Abstrakte versetzt.

Julia Huffman vermittelt ebenso wie Volker Schmidt-Sondermann ein vielschichtiges Bild des Wolfes, welches sich aus unterschiedlichsten Darstellungen von Welt-, Wort- und Wissenswölfen zusammensetzt.

5.4 Nebendarsteller der Irrfahrt

Neben dem Wolf werden verschiedene andere Tierarten in *Die Odyssee der einsamen Wölfe* gezeigt. Hierzu zählen unter anderem Wildschweine, Bären und Rehwild. Diese gehören ebenfalls zu Horkais dressierten Filmtieren und stellen ähnlich wie die Wölfe im vorigen Kapitel eine Mischung aus Welt- und Wort-Tier dar. Sie alle sind in der Realität natürlich Welt-Bären, Welt-Wildschweine und Welt-Rehe, fungieren aber im Film als ‚Schauspieler‘, sodass es auch hier zu einer Vermischung von inszenierten Darstellungen und realen Tieren kommt. Diese verhalten sich ihrem natürlichen Verhalten entsprechend, sind also realistisch dargestellt, folgen aber einer von Tierfilmer und Tiertrainer provozierten Handlungskette.²²⁵

Zum Bereich der Weltwölfe sind außerdem die Originalaufnahmen, die immer wieder zu verschiedenen Themen im Film gezeigt werden, zu zählen. So werden beispielsweise Jagdszenen eines Wolfsrudels in Kanada gezeigt. Die hierin gezeigten Tiere sind ebenso Welttiere, wie es die Wölfe sind. Diese Originalaufnahmen unterstreichen einerseits den dokumentarischen Anspruch des Films und dienen dadurch als Möglichkeit des Abgleiches für den Zuschauer. Dieser ist so in der

²²³ Sowohl Boitani als auch Saintz verweisen allgemein auf das Märchen. Hierbei wird weder eine bestimmte Fassung noch der Inhalt detailliert besprochen. Nichtsdestotrotz ist hierin ein intermedialer Veweis des Films auf die literarische Figur des Rotkäppchens zu sehen.

²²⁴ 00:57:19

²²⁵ Dies wird besonders in den ebenfalls in der ZDF Mediathek verfügbaren making-ofs deutlich. Hier erläutert Zoltan Horkai sein Vorgehen anhand einiger bestimmter Szenen.

Lage, die nachgestellten Szenen als realistisch einzuordnen. Dieses Material ergänzt die Handlungsstränge der Welt- und Wortwölfe Alan, Ligabue und Slavko und unterstützt die Darstellungen der Wissenswölfe durch Luigi Boitani.

In *La Vallée des Loups* werden zahlreiche weitere Tierarten gezeigt. Sie zeichnen sich ebenfalls durch ihre realistische Darstellung aus, was vor allem daran liegt, dass Bertrand sie in ihrem natürlichen Umfeld filmt. Einzig die Eulen erhalten eine metaphorische Ebene. Das wird vor allem dann spürbar, wenn Bertrand ihnen einen Eigennamen verleiht: „Je la surnomme ‚la petite chouette poétique‘“. Die Darstellung der verschiedenen anderen Tierarten in *La Vallée des Loups* dient vor allem der Illustration des Handlungsraumes und der Perspektive des Protagonisten selbst. Bertrand inszeniert sich als Teil einer mannigfaltigen Natur, die mehr beherbergt als Wölfe, in der diese aber entscheidende Rollen spielen.

Julia Huffman verzichtet weitestgehend auf andere Tierarten. Lediglich der Hund findet immer wieder Eingang in den Film. Vor allem ihre eigene Hündin und die Wolfshunde des Projektes *Wolf Connection* dienen hierbei der Illustration des Verhältnisses von Mensch und Hund. Bemerkenswert ist, dass die Erwähnung der Wolfshunde im Projekt relativ kurz gehalten wird und so durchaus der Eindruck entstehen könnte, dass die Jugendlichen mit ‚echten‘ Wölfen kuscheln. Hier wurde bewusst darauf verzichtet, genauer auf Hund und Wolf einzugehen, um der Message des Films nicht abträglich zu sein. Es soll der Eindruck entstehen, dass Weltwölfe zu sehen sind, damit das Bild des heilenden Tieres unterstrichen wird. Wenn Huffman davon spricht, dass der Wolf der *great balancer* innerhalb des ökologischen Gefüges ist, wird von einer Gesamtheit der Tierwelt innerhalb des Yosemite Nationalparks gesprochen. Hier ist die Rede von Weltwölfen, die durch ihre Wiedersiedlung reale Auswirkungen auf das Ökosystem des Parks hatten.²²⁶

Somit spielen die Nebendarsteller in *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, *La Vallée des Loups* und *Medicine of the Wolf* eine ebenso wichtige Rolle für die Rezeption des Films wie es die dargestellten Wölfe tun.

²²⁶ Vgl. hierzu auch: <https://www.yellowstonepark.com/things-to-do/wolf-reintroduction-changes-ecosystem> , Letzer Zugriff: 25.03.2020

6. Fazit und Ausblick

Abschließend lässt sich feststellen, dass sowohl das Genre des Dokumentarfilms, als auch der Wolf ebenso vielschichtig wie kontrovers diskutierte Themen sind.

Alle drei Filme sind dem übergeordneten Genre des Dokumentarischen und Non-Fiktionalen, das in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff des Dokumentarfilms benannt wurde, zuzuordnen. In ihrer Herangehensweise an die gegebene Thematik unterscheiden sich die Werke Schmidt-Sondermanns, Bertrands und Huffmans auf filmtechnischer Ebene, bieten aber in ihrer Verwendung idealtypischer Erzählstrategien eine interessante Vergleichsebene.

Darüber hinaus verfolgen sie das Ziel, dem negativen Image des Wolfes etwas entgegenzusetzen und die Tiere in ihrer Vielfältigkeit dem Zuschauer näher zu bringen. Hier fokussieren sich vor allem Volker Schmidt-Sondermann und Julia Huffman auf Einzelschicksale. Letztere nutzt hierzu die Lebensgeschichte Jim Brandenburgs, die unweigerlich mit Wölfen verschiedenster Art verbunden ist und welche sich im Film am Heldenreise-Modell Voglers (2018) orientiert, um über sein Schicksal und die Geschichte des Wolfes „Blacky“ auf den Einfluss des Wolfes auf das menschliche Wohlbefinden hinzuweisen. Der Titel ihres Films *Medicine of Wolf* nimmt diese Einschätzung teilweise voraus und wird durch die in Teilen dargestellten indigenen Kulturen noch verstärkt. Dass der Mensch umgekehrt das Wohlergehen einer gesamten Wolfspopulation in der Hand hält, wird durch die zahlreichen Originalaufnahmen von Senatsdebatten sowie Demonstrationen zum Schutz der Wölfe, überdeutlich. Hierin besteht auch Huffmans Handlungsanweisung an den Zuschauer. Die zentrale Frage ihres Films „Wo wären wir ohne Wölfe?“ stellt sie ganz am Ende. Weiß auf schwarz erscheint sie nach den letzten Bildern des Films. Julia Huffman unterstreicht hiermit, dass der Wolf, sowohl als Welt- als auch Wortwolf einen nicht von der Hand zu weisenden Einfluss auf den Menschen hat.

Diesen Einfluss spürt auch Jean-Michel Bertrand während seiner Exkursion im Tal der Wölfe. Die Heldenreise seines Werkes durchläuft er selbst und nicht die Tiere. Diese Tiere, die lange Zeit des Films auf sich warten lassen, treiben den Realisator Bertrand zu (körperlichen) Höchstleistungen an.

Sehr bedacht nähert er sich seinem Ziel und geht dabei durchaus systematisch vor. *La Vallée des Loups* ist geprägt von den spektakulären Landschaftsaufnahmen und den aus filmtechnischer Sicht weniger spektakulären Wolfsaufnahmen. Diese stellen zwar das Ziel all seiner Bemühungen dar, sind aber bewusst nicht so gestaltet, dass ein größtmöglicher ‚Schockmoment‘ angesichts noch nie da gewesener Aufnahmen entsteht, sondern sollen die Wölfe in ihrem natürlichen Habitat darstellen und damit vor allem eines illustrieren: Der Mensch ist Teil des großen Ganzen, genauso wie es der Wolf ist.

Volker Schmidt-Sondermann versucht sich ebenfalls an einer möglichst realistischen Darstellung in *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, die in der Verbindung mit einer Fiktionalisierung der Geschehnisse rund um die Wanderwölfe Alan, Ligabue und Slavko keinesfalls an Glaubwürdigkeit verliert. Vielmehr gelingt es Schmidt-Sondermann dadurch, möglichst viele Perspektiven und Fakten zum Wolf in eine spannende Geschichte einzubetten. Die Schicksale der drei Wölfe haben zur Folge, dass sich der Zuschauer mit ihnen identifiziert und ihre Wanderungen emotional miterlebt. Auch ihre Darstellung bedient sich idealtypischer Erzählstrategien und verweist im Einzelnen auf die (literarischen) Genres des Heldenepos, der Tragödie und des Bildungsromans.

Das Motiv des Heldenhaften ist allen drei Filmen immanent. Sei es in *Die Odyssee der einsamen Wölfe*, wo ein klares Erzählmuster die Erlebnisse und Taten realer Wölfe eben diese zu Helden stilisiert. Oder dem heldenhaften Protagonisten Bertrand im Fall von *La Vallée des Loups*. Julia Huffman macht zwei Ebenen des Heldenhaften auf: Einmal die persönliche Geschichte Jim Brandenburgs und seinem Kampf für den Schutz der Wölfe und andererseits die Wölfe selbst, die heldenhaft jeder Verfolgung und Jagd zu trotzen versuchen.

Schmidt-Sondermann nutzt zur Veranschaulichung der wissenschaftlichen Fakten unterschiedliche Erzählstränge, die am Ende ein Gesamtbild des europäischen Wolfes ergeben. Die Grenzüberschreitung, die der Darstellung europäischer Wanderwölfe bereits immanent ist, wird durch die vorliegende Arbeit gedoppelt. US-amerikanische, französische und deutsche Realisatoren bedienen sich der gleichen idealtypischen Strategien, um ihre ganz eigene Geschichte des Wolfes zu erzählen.

Hierbei werden nicht nur reale Landes- und Genre Grenzen, sondern auch Grenzen in den Köpfen der Zuschauer überschritten.

Bezeichnenderweise hat Jean-Michel Bertrand einen zweiten Film zur Thematik des Wolfes realisiert, der zum Verfassungszeitraum der vorliegenden Arbeit zwar bereits im Kino lief, allerdings für eine Berücksichtigung innerhalb der Analyse nicht rechtzeitig verfügbar war. *Marche avec les Loups* (2020) beschreibt Bertrands Versuch, einem Wanderwolf auf seiner Route zu folgen. Hierbei orientiert er sich wieder an Aufnahmen automatischer Kameras und der gleichen systematischen Vorgehensweise während der ersten Dreharbeiten.

Ebenso hat Julia Huffman einen weiteren Film realisiert, der sich mit dem Wolf und seiner Bedeutung für den Menschen beschäftigt. Huffman kommentiert *Wolf Spirit* (2018) wie folgt.

The collection of wolf sequences, landscapes and drone footage seen in the film were all shot by world renown National Geographic photographer Jim Brandenburg over a period of several years. Most who are unfamiliar with wild wolves, don't realize that to actually photograph a wolf up close as Jim has is extremely difficult and rare. Wolves are mostly elusive and untrusting of humans due to the hunting culture. Sadly, since the 2014 wolf hunting and trapping season Jim has only seen one wolf on his land in Northern Minnesota. At one time Jim was seeing and photographing the loose knit pack of 19 wolves that he called his friends and family.²²⁷

Interessanterweise zeigt sich also Julia Huffmans zweiter Film in einem ähnlichen Schema wie Bertrands *Vallée des Loups*, während dessen zweiter Film mit den Wanderwölfen die gleiche Thematik wie Schmidt-Sondermanns *Die Odyssee der einsamen Wölfe* behandelt.

Schmidt-Sondermann schafft es mit *Die Odyssee der einsamen Wölfe* zum einen, heroische Wort-Wölfe zu schaffen, deren Geschichte auf realen Ereignissen beruht. Auch diese sind außergewöhnlich und ihnen ist der Heldenstatus der Tiere schon immanent. Durch die Darstellung dieser Wortwölfe durch Weltwölfe wird eine weitere Darstellungsebene aufgemacht. Es vermischt sich das Bild des wilden Tieres mit dem eines dressierten Tierschauspielers. Auch Bertrands Wölfe sind eine Mischung aus Welt- und Wortwölfen, wobei hier der Anteil der Weltwölfe überwiegt. Julia Huffman hingegen zeigt sowohl Wissens-, als auch Wort- und

²²⁷ <http://filmfestivalarizona.com/film-detail.php?id=812> , Letzter Zugriff: 25.03.2020

Weltwölfe. Ähnlich wie in den beiden anderen Werken finden sich dahingehend unterschiedliche ‚Mischverhältnisse‘ der einzelnen Typen, die je nach Erzählsituation variieren. Vielleicht findet sich in dieser Mischung eine Wolfsdarstellung, die es dem Menschen erlaubt, das Tier als solches - losgelöst von Dämonen, Monstern und blutrünstigen Jägern - mit all seinen Facetten zu sehen. Volker Schmidt-Sondermanns, Jean-Michel Betrands und Julia Huffmans Werke sind ein wichtiger Beitrag hierzu.

7. Quellenverzeichnis

Primärquellen

- Bertrand, Jean-Michel. *La Vallée des Loups*. 2016.
- Bertrand, Jean-Michel und Bertrand Bodin. *La Vallée des Loups*. Salamandre. 2017.
- Huffman, Julia. *Medecine of the Wolf*. 2015.
- Schmidt-Sondermann, Volker. *Die Odyssee der einsamen Wölfe*. 2017.

Sekundärliteratur

- Aufderheide, Patricia. *Documentary Film. A Very Short Introduction*. 2007.
- Äsop. *Der Wolf und das Lamm*. IN: *Äsop: Fabeln*. Übersetzung und Anmerkungen von Thomas Voskuhl. Reclam. 2005.
- Blüher, Dominique, Kessler, Frank und Magrit Tröhler. *Film als Text. Theorie und Praxis der analyse textuelle*. 1999.
- Borgards, Roland. *Künste*. IN: *Tiere*. 2016.
- Bousé, Derek. *Wildlife films*. 2003.
- Fischer-Stabel, Peter und Christiane Solte-Gresser. *Der Wolf: Mythos - Märchen - Management*. IN: *Kulturökologie und ökologische Kulturen in der Großregion*. Hrg. Thiltges/Solte-Gresser. 2019.
- Grierson, John. *Grundsätze des Dokumentarfilms*. 1947. IN: Hohenberger, Eva. *Bilder des Wirklichen*. 2006.
- Hornung, Miriam. *Die Fiktion des nicht-fiktionalen Films*. IN: *Dokumentarfilm. Schulen - Projekte - Konzepte*. Hrg. Ballhaus. 2013.
- Jost, Francois. *Der Dokumentarfilm. Narratologische Ansätze*. IN: Hohenberger, Eva. *Bilder des Wirklichen*. 2006
- Lipp, Thorolf. *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*. 2012.
- Louson, Eleanor. *Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display*. IN: *Science in Context* 31(1). 2018.
- Radinger, Elli. *Die Weisheit der Wölfe*. 2017.
- Reinhardt, Ilka und Gesa Kluth. *Leben mit Wölfen. Leitfaden für den Umgang mit einer konfliktträchtigen Tierart in Deutschland*. 2007.

- Schalansky, Judith und Petra Ahne: *Wölfe. Ein Porträt*. 2017.
- Schadt, Thomas. *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. 4. Auflage. 2017.
- Spaich, Herbert. *Wie der Dokumentar im ins Kino kommt ... Eine Spurensuche*. IN: *Dokumentar im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Hrg. Zimmermann/ Hoffmann. 2006.
- Teutloff, Gabriele. *Sternstunden des Tierfilms*. 2000.
- Vogler, Christopher. *Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker*. 2018.
- Willeke, Stefan. *Der Bärenflüsterer. Normalerweise begnügen sich Tierfilmer damit, die Natur in Szene zu setzen. Warum riskiert Andreas Kieling dafür sein Leben?* IN: *ZeitMagazin*. Nr.48. 20.11.2019
- Wulff, Hans J. und Ingo Lehmann. *Die Anderen der belebten Welt. Notizen zum Tierfilm*. IN: *Tierfilm*. Reclam Filmgenres. Hrg. Lehmann/Wulff. 2016.

Online

- Kommentar Julia Huffman zu *Wolf Spirit*.
<http://filmfestivalarizona.com/film-detail.php?id=812> , Letzter Zugriff: 25.03.2020
 Zu den Auswirkungen des Wolfes auf das Ökosystem im Yellowstone Nationalpark.
<https://www.yellowstonepark.com/things-to-do/wolf-reintroduction-changes-ecosystem> , Letzter Zugriff: 25.03.2020.
 Zur Erläuterung der Tätigkeit Zoltan Horkais.
<https://horkai.com/services/> , Letzter Zugriff: 25.03.2020.