



## Filmbären

### Bilder und Konzeptualisierungen des Bären im Film<sup>1</sup>

*Hans J. Wulff, Kiel*

#### Die Kulturologie der Tiere

Eine Zivilisationsgeschichte des Tieres als Teil der menschlichen Kultur umfasst eine Geschichte seiner Repräsentation in magischen Darstellungen, Höhlenzeichnungen, Ausstellungsformaten ebenso wie in barocken Menagerien, den bürgerlichen Zoos und natürlich in allen Künsten einschließlich des Films und des Fernsehens.<sup>2</sup> Immer ist damit eine Reflexion der Beziehungen des Kulturellen zum ‚Wild-Natürlichen‘ verbunden. Das Tier ist Teil der menschlichen Kultur, ob es domestiziert ist oder nicht. Die Gegenüberstellung von Natur und Kultur ist selbst eine kulturelle Konstruktion und keinesfalls naturgegeben. Sie ist Gegenstand von Interpretation und modelliert das Wirkliche in einem Entwurf von Welt aus der dominanten Perspektive des *Homo sapiens* als Utopie, als regressiver, eskapistischer oder idealisierter Handlungsraum und so weiter.

Das Erzählen ist eine der mächtigsten Strategien der Kultur, Sinnhorizonte herauszustellen, den inneren Zusammenhang des Wirklichen zu zeichnen und den Ort abzustecken, an dem Dinge der Welt in funktionale Beziehung zur Menschenwelt treten. Tiere sind Teil der (dargestellten) sozialen Realität und stehen immer auch in Opposition zu ihr.<sup>3</sup> Sie markieren die Sphäre des Fremden und Außerweltlichen ebenso wie die der Assimilation der Tiere in den kulturellen Horizont des Menschlichen. Und selbst wenn sie das ‚Außerhalb‘ der zivilisierten Welt anzeigen, dann tun sie dies immer ‚in kultureller Beschreibung‘.

Eine *Kulturologie der Tiere* rekonstruiert die Bedeutungsgeschichten einzelner Tiere oder des Animalischen insgesamt, immer in historischer Perspektive, weil Kultur nichts Feststehendes ist, sondern einem steten Wandel unterliegt. Darum stößt sie auch nicht auf *die* Bedeutung der Tiere im Allgemeinen oder einzelner Tiere, sondern auf Bedeutungshorizonte und dramatische Funktionen, die ihnen in diversen Geschichten zugewiesen werden und in

---

<sup>1</sup> Ich danke Niko Herrmann, Ludger Kaczmarek, Kathleen Schinkowsky und Ina Wulff für ihre Hinweise.

<sup>2</sup> Zum Tier im Film siehe exemplarisch Braudy 1998, Burt 2002, Nessel et al. 2012, Lehmann/Wulff 2016 und Wulff 2014b, 2014c.

<sup>3</sup> Siehe zum Tierhorror im Allgemeinen Wulff 2014a, exemplarisch zu Killerbienen Wulff 2013 und zum bösen Wolf Wulff 2015.

denen die Beziehungen zwischen dem Kultürlichen und dem Natürlichen immer wieder neu ausgelotet werden, oft an viel ältere Bedeutungsgeschichten anknüpfend.

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

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

Ob als fürsorgliches Muttertier, einfältiger Tollpatsch, unkontrollierbare Bestie oder schützenswertes wildes Tier – der Bär zählt zweifellos zu den populärsten tierischen Protagonisten in fiktionalen wie nichtfiktionalen Filmen. Die Geschichte der filmischen Bären darstellung ist fast so alt wie die Geschichte des Films selbst. Die ersten Bären wurden während der Bärenfütterung in Zoos, bei Zirkuskunststücken oder wenn Jagd auf sie gemacht wurde, abgelichtet. Die Reihe fiktionaler und nichtfiktionaler Aufnahmen von Bären in Zoos und Zirkuszelten, in freier Wildbahn oder als Tanzbären auf Jahrmärkten setzt sich seitdem ununterbrochen fort. Bären finden sich in allen Genres, sie bedienen alle Rezeptionsaffekte. Von sentimental Tiergeschichten über Horrorfilme bis hin zu primär informativen Tierdokumentarfilmen – Bären sind als filmische Darsteller von einer ähnlichen Universalität wie menschliche Figuren, können bedrohliche Killer sein ebenso wie Helfer in Notlagen. Als hilflose Bärenjungen können sie Mitleid erregen und Fürsorge auf sich ziehen, aber auch den Jäger zum Kräfteressen herausfordern.

Die Ambivalenz, mit der den Tieren in allen Phasen der Kulturgeschichte begegnet wird, prägt die Beziehungsgeschichte von Mensch und Bär über alle Grenzen von Kulturen und Kontinenten hinweg. Bis heute sorgt das imposante Tier zugleich für Bewunderung und Angst. Die Vielfalt der symbolischen und affektiven Bedeutungen, mit denen Bären belegt worden sind, zeigt sich auch in seiner medialen Darstellung, die von Prozessen der Symbolisierung, der Dämonisierung und Sentimentalisierung gekennzeichnet ist. Und zumindest die Zeit der bürgerlichen Moderne kennt den Bären auch als Kuscheltier, als ‚Teddybären‘<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Die Geschichte des Teddybären geht wahrscheinlich auf eine Bärenjagd zurück, zu der der amerikanische Präsident Theodore „Teddy“ Roosevelt im November 1902 in Mississippi angetreten war, der sich nach dreitägiger Jagd aber weigerte, den Jungbären zu erschießen. Eine Karikatur von John Berryman in der *Washington Post* (vom 16.11.1902) machte „Teddy’s Bear“ schnell berühmt. Die Roosevelt’sche Jagd ist dramatisiert in John Milius’ *THE WIND AND THE LION* (1975); bereits 1907 produzierte Edison einen dreizehnminütigen Film *THE TEDDY BEARS*, der die Roosevelt-Anekdote mit der Geschichte von *Goldilocks and the Three Bears* vermischt. Einer der wenigen zusammenhängen Versuche zur Geschichte des Teddybären findet sich in Lawrence 1990. Zum Teddybären in Kinderserien vgl. Forrest 2005. Zur Geschichte des Teddybären aus der Perspektive der Steiff GmbH, die den ersten Teddybären unabhängig von der Roosevelt-

und am Ende gar als Gummibären (nach ihrer Einführung durch die Firma Haribo im Jahre 1922). Die Bärenpuppe – ein Substitut des realen Bären – mag als eine radikale Domestizierung eines Tieres gelten, das zumindest in seinen großen Rassen eines der gefährlichsten Tiere ist, dem der Mensch in der Natur begegnen kann. Manche Geschichte der Bären Darstellung führt die Affinität, die menschliches Kulturschaffen mit den Bären verbindet, auf seine Fähigkeit zurück, sich auf die Hinterbeine stellen zu können; darin sei er dem Menschen ähnlich, ohne mit ihm verwandt oder ihm freundlich gesinnt zu sein. Die Wärme des Fells, die Bedächtigkeit der meisten seiner Bewegungen und sein Heißhunger auf Honig sind weitere Charaktereigenschaften, die das Gefährliche zurücknehmen, ihn in menschlichen Kategorien ganz anders fassen.

Es bedarf einer Kulturgeschichte des Bären, die bis in die Vor- und Frühgeschichte zurückreicht,<sup>5</sup> vielleicht sogar einer anthropologischen Untersuchung,<sup>6</sup> will man verstehen, dass kein Wildtier eine solche Prominenz in der Filmgeschichte erlangt hat wie der Bär. Und nicht nur dort. Im Rückblick auf die Zehntausende von Jahren der Begegnung von Mensch und Bär finden sich Bärenkulte, die in Europa schon vor mehr als 70.000 Jahren nachgewiesen worden sind und die in manchen schamanischen Naturreligionen bis heute überlebt haben.<sup>7</sup> Oder es finden sich mythologische Deutungen wie in der griechischen Mythologie, die *ursa major* (große Bärin) als eine Inkarnation der Göttin Artemis oder der Kallisto betrachtete, die ihrerseits als Wächterin des Polarsterns und der Weltachse galt; Juno hatte Kallisto in eine Bärin verwandelt, weil sie Jupiters Liebeswerben erhört hatte. Es finden sich Legenden-Erzählungen wie die von Zeus, der auf Kreta von zwei Bärinnen ernährt wurde;<sup>8</sup> die ‚Berserker‘ (*ber sark*) waren eine germanische Kriegerkaste, die ein Hemd aus Bärenhaut trugen, das ihnen den Mut einer Bärin gab, die um ihre Jungen kämpft.<sup>9</sup>

Die Bedeutungsgeschichte des Bären zeigt sich in ihrer ganzen Vielfalt und Widersprüchlichkeit auch im Medium Film.<sup>10</sup> Ein einheitlicher narrativer oder dramatischer Typus lässt sich jedoch nicht ausmachen, und es gibt sicherlich kein Rollenfach des ‚Bären‘. Vielmehr

---

Anekdote 1902 auf den Markt gebracht zu haben behauptet, vgl. neben anderen Firmenpublikationen Pfeiffer 2003.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Treff 1995; Storl 2005. Als kurzen Aufblick auf eine Kunstgeschichte des Bären vgl. Sanders 2002.

<sup>6</sup> Vgl. als expliziten Versuch zu einer „symbolischen Anthropologie“ der Tiermotive in der Kulturgeschichte Bobbé 2002.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Bakró-Nagy 1979; Kohn 1985; Fleischhut 1989. Vgl. auch ethnologische Untersuchungen wie Paproth 1962.

<sup>8</sup> Zur Motivforschung in der Folklore-Forschung vgl. Gibbon 1964.

<sup>9</sup> Vgl. Blaney 2000; Oitana 2006; Schmidt 2011.

<sup>10</sup> Die Filmgeschichte der Bären ist noch nicht einmal in Ansätzen geschrieben worden. Vgl. dazu den kleinen Artikel von Albert Meier (2011), der vor allem animierte Bären im Zusammenhang vorstellt, sowie Kathleen Schinkowsky (2011), die anhand einer Gegenüberstellung von L'OURS und GRIZZLY MAN Charakteristiken der filmischen Repräsentation von Bären zu gewinnen sucht. Eine möglichst umfassende Filmografie der Bärenfilme habe ich mit Kathleen Schinkowsky vorgelegt (Wulff/Schinkowsky 2012).

stößt man auf eine ganze Familie von Motiven, auf ganz unterschiedliche Konzeptionen des Bären. Und es sind nicht nur reale Bären, die vor der Kamera gestanden haben, sondern es sind auch die animierten Bärenfiguren, die es zu bedenken gilt und die ihrerseits noch einmal eigene Bedeutungsfelder eröffnen.

### **Kleine Typologie der Filmbären**

Der folgende Überblick über die Filmografie der Filmbären versucht, das ganze Spektrum der Rollen und Motive in den Blick zu nehmen, wissend, dass es ausschnitthaft bleiben muss und voller Widersprüche und Unvereinbarkeiten bleiben wird. Es gibt nicht *ein* Konzept des Bären in unserer Kultur, sondern viele verschiedene. Bären sind eingebunden in narrative Strukturen, sie gehören zum *Environment* erzählter Welten, ihnen sind manche dramatische Szenen auf den Leib geschrieben. Oft sind sie zudem in Symbolisierungsprozesse eingebunden, stehen als Metaphern für das eigentlich Gemeinte. Heterogenität kennzeichnet die Anverwandlungen der Bärenfigur im Filmgeschäft ebenso wie in anderen Künsten. Darum sollte man stets von ‚Bärenbildern‘ im Plural sprechen und nicht davon ausgehen, dass sich ein kompaktes Bärenmotiv aus der Vielfalt der Filme und Fernsehsendungen herauschälen ließe.<sup>11</sup>

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

#### **1. Die dokumentaren Bären**

Das Leben vor allem der großen Bärenarten in freier Natur zu beobachten, allen voran des Grizzlys als größte Braunbärenart, gefolgt vom Eisbären,<sup>12</sup> ist für Zuschauer ein Gegenstand hohen Interesses und für viele Tierfilmer eine große Herausforderung. Da es aber gefährlich ist, sich in die Nähe von Bären zu begeben, setzt sich der Filmer handfester Gefahr aus, was seinerseits in den Filmen thematisiert wird. Die Bilder von Bären, die selbstvergessen mitten im Fluss stehen und nach springenden Lachsen haschen, gehören sicherlich zum Eindrucksvollsten, was diese Art von Aufnahmen zu zeigen hat. Die Bären-dokumentationen der Frühzeit machen den Eindruck großer Naivität und sind wohl meist mit dressierten Bären inszeniert worden.<sup>13</sup> Mit James Algars halbständigem Film BEAR

---

<sup>11</sup> Dieser Befund lässt sich im Übrigen auf fast alle Bereiche der Motivforschung verallgemeinern: Heterogenität im Gleichzeitigen und Variabilität im Historischen stehen gegen jede allzu einfache stoffgeschichtliche Vereinheitlichung; vgl. dazu Wulff 2011.

<sup>12</sup> So wichtig die Bilder von Jungbären, also kleinen Bären, vor allem im Kinderfilm auch sind, so marginal ist die Rolle der Kleinbären im Film allgemein. Zwar finden sich Filme wie der Kinderdokumentarfilm L'INCANTO DELLA FORESTA über einen kleinen Waschbären, der den Wald erkundet, die halbdokumentarische LOUISIANA STORY über einen Jungen und seinen Waschbären oder auch Kinderbuchverfilmungen wie RASCAL mit einem Waschbären als Helden, doch spielen diese Filme in der Filmografie der Bären kaum eine Rolle, sie bleiben Ausnahmen.

<sup>13</sup> Die Geschichte der Tierdressur im Dienste der Filmstudios ist noch ungeschrieben. Vgl. dazu die überwiegend anekdotischen Versuche von Helfer 1990, Zimek/Rygiert 2008 und Kappel 2011. Wenige dressierte Tiere sind namentlich bekannt; ein Bären-Beispiel ist „Bart the Bear“, der in mehr als zehn Hollywood-

COUNTRY (1953) und Eugen Schumachers Langfilm KANADA – IM LAND DER SCHWARZEN BÄREN (1958) beginnt eine Reihe von dokumentarischen Bärenfilmen, die bis heute weiter bedient wird. Die Faszination am Gegenstand scheint ungebrochen.

Erst in jüngster Zeit beginnt auch im Film eine Reflexion über die epistemologische Frage, ob Bären, die im Zoo ausgestellt werden, nicht wesenhaft andere Bären seien als solche in freier Wildbahn.<sup>14</sup> Werner Herzogs Film GRIZZLY MAN (2005) komplementiert vorhandenes Amateurmaterial, das der realen Geschichte des „Grizzly-Mannes“ entstammte, die für den Film die Vorlage bildet und die er dramatisiert und reflektiert. In Stimme und Bild durch einen zweiten epistemischen und moralischen *point of view* kritisiert und problematisiert er die scheinbare Authentizität der Aufnahmen. Auf diese Weise stellt der Film für den Zuschauer ein Material zur Verfügung, dessen Zweistimmigkeit dieser nur reflexiv erschließen kann. Der Film zeigt, dass schon die erste Begegnung seines Helden mit den Bären nicht unmittelbar und unvoreingenommen, sondern ‚gefiltert‘ sowie mit euphorischen Urteilen und empirisch kaum zu rechtfertigenden Erwartungen belegt war. Leicht hätte der Film sie duplizieren können. Stellte sich schon auf der vorfilmischen Ebene die Frage, mit welchen Vor- beziehungsweise Einstellungen im Kopf der Held den Kontakt zu Wildbären suchte, so verschärft sich die Frage, wenn es um die Darstellung der Bären – und der realen Geschichte, auf die der Film wie die Amateurfilme zurückgreifen – in einem erzählenden Film geht, also auf einer zweiten Ebene der Abbildung. Herzog zeigt das Geflecht von Geschichten und Symbolisierungen, das jeden umgibt, der sich der Realität unserer Begegnung mit Bären annähern will. Er stellt das Dokumentarische in seiner scheinbaren Unvermitteltheit selbst in Frage.

## 2. Die protagonalen Bären

*Protagonale Bären* werden zwar meist in freier Wildbahn aufgenommen, doch werden sie in eine Spielhandlung eingebettet, die Züge des Dramas und des Spielfilms trägt. So geht es beispielsweise im Disney-Film THE YELLOWSTONE CUBS (1963) um die Abenteuer einer Bärenfamilie im Yellowstone-Nationalpark oder wie in Jean-Jacques Annauds L'OURS (1988) um eine Bärenwaise, die von einem fremden Bären adoptiert und großgezogen wird.

Zwei Dinge kommen hier zusammen, die eine ganze Reihe von Bärenfilmen zwischen den filmischen Gattungen Spiel- und Dokumentarfilm verorten und damit in einem Zwischenbereich, der gekennzeichnet ist von der Spannung zwischen den beiden damit verbundenen

---

Produktionen mitgewirkt hat, darunter LEGENDS OF THE FALL, THE CLAN OF THE CAVE BEAR oder THE GREAT OUTDOORS.

<sup>14</sup> Vgl. zu dieser Diskussion Dombrowski 2002. Dombrowski vertritt einen kontextualistischen Zugang, wenn er zu bedenken gibt, dass es zwar einen Unterschied zwischen Zoo- und Wildbären gebe, der aber auf der Überzeugung basiere, dass der Bär im Käfig ein abgemildertes Abbild desjenigen in freier Wildbahn sei. Die Einschätzung des Wildbären als ‚gefährlich‘ sei kein Produkt von Fantasie und sozialer Konstruktion, sondern eine höchst realistische Einschätzung. Die Wahrnehmung von Schönheit in unmittelbarer Anwesenheit eines wilden Bären sei dagegen eine höchst subjektive Möglichkeit und keineswegs durch Regeln sozialer Konstruktion gesteuert. Vgl. dazu auch Evernden 1992.

Rezeptionsmodi: Wenn in einem Film wie TOKLAT (1971) die oft gerühmten Tieraufnahmen *on location* in den Wäldern Utahs gemacht werden, so sichert dies dem Film einen eigenen Schauwert neben der eigentlichen Geschichte der Rettung eines Nutztieres reißenden Bären, die der Film erzählt. Er hat somit ein doppeltes Thema, bietet dem Zuschauer seine Geschichte an ebenso wie Bilder einer Realität, die der Zuschauer so nie gesehen hat und die eben nicht eine filmisch-diegetische Welt darstellen, sondern der äußeren Wirklichkeit entstammen. Mit anderen Worten: Die Spektakularität der Aufnahmen verbunden mit den Bindungskräften von Geschichten schafft ein Rezeptionsangebot, das auf mehreren Ebenen gleichzeitig lokalisiert ist und die Gratifikationen von dokumentarischen Aufnahmen mit denen des Teilnehmens an einer Spielhandlung verbindet.

In den allermeisten Filmen wird mit dressierten Bären gearbeitet, weshalb die Beispiele, in denen tatsächlich ‚wilde‘ Bären gezeigt werden, so auffallend sind. Wie schwierig es ist, sich tatsächlich Bären zu nähern, mit ihnen zu kommunizieren oder zu spielen, ohne selbst in Gefahr zu geraten, ist gelegentlich selbst thematisiert worden (und nicht erst in Herzogs GRIZZLY MAN, über Timothy Treadwell, der mit Bären zusammenleben wollte und dabei umkam). John „Grizzly“ Adams (1812-1860) war ein kalifornischer Trapper und einer der ersten Trainer von Grizzly-Bären, die er an Menagerien, Zoologische Gärten und Zirkusse verkaufte. Seine Biografie<sup>15</sup> ist mehrfach dramatisiert sowie um erfundene Geschichten erweitert worden (1974 in THE LIFE AND TIMES OF GRIZZLY ADAMS und in diversen Folgefilmen). Ob man diese Filme eher in den Horizont der ‚Beherrschung der Natur‘, einer schwer erfassbaren ‚Empathie mit dem Wildtier‘ oder eines mystischen und quasi-religiösen ‚Einswerdens mit der Natur‘ rücken soll, kann hier nicht thematisiert werden. Dass die Helden aber in die Nähe von Pferde-, Hunde- und anderen Flüsterern gehören, sollte evident sein.

### 3. Die Begegnungen mit dem Bären

Im Western und in vielen Abenteuerfilmen ist die Begegnung mit wildlebenden Bären eine der größten Bedrohungen, mit denen sich Trapper oder Abenteurer konfrontiert sehen können. Die Szene der *Begegnung mit dem Bären* gehört zum festen Szeneninventar dieser Genres. Diese Bären bleiben anonym, sie sind Teil der Wildnis und keine Protagonisten oder Antagonisten. Ob sie davonziehen oder getötet werden, beides beendet die Szene, größere narrative Bedeutung erlangen sie dadurch nicht. Manchmal weitet sich die Rolle des Bären aus, und er wird zur Inkarnation der feindlichen Natur selbst.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. zur Biographie Adams' und zur frühen Legendenbildung um seine Figur z. B. Hittell 1861 und Dillon 1977.

<sup>16</sup> In ähnlicher Funktion gehören *Höhlenbären* zum festen *environment* von Steinzeitfilmen. Die Menschen sind in dieser Lebenswelt der ständigen Gefahr ausgesetzt, in den Höhlen, die sie selbst besiedeln, gefährlichen Bären zu begegnen. Ein bekanntes Beispiel ist THE CLAN OF THE CAVE BEAR (1986). Aus den Ausgrabungsfunden ist bekannt, dass der Bär in der Steinzeit auch ein gejagtes Tier war, sei es wegen des Fleisches, sei es wegen des Fells. Ein Beispiel ist neben dem Exploitation-Film TEENAGE CAVE MAN (1958) der italienische Steinzeit-Trashfilm IL PADRONI DEL MONDO (1983).

Eine ganze Reihe von *biopic*-artigen Filmen inszeniert auch die Begegnung mit dem Bären als einen Höhepunkt der Konfrontation von Aussteigern mit der Feindlichkeit der Natur wie etwa in *THE ADVENTURES OF FRONTIER FREEMONT* (1976) oder in *LEGEND OF THE WILD* (1980). Dass die menschlichen Helden die Auseinandersetzung mit dem Bären überleben, ist narrativ oft als ‚Prüfung‘ zu lesen, als Leistung, die die Helden erbringen müssen, um sich zu den naturnahen Gestalten zu wandeln, die sie werden wollen. Eine andere narrative Funktion ist die ‚Bewährungsprobe‘, die Städter zu bestehen haben, die es in die Wildnis verschlagen hat, oft nach einem Flugzeugabsturz wie in *STARBIRD AND SWEET WILLIAM* (1973) oder *THE EDGE* (1997), aber auch in einem Kinderfilm wie *TRUE HEART* (1997).

#### 4. Die Tanz- und Tolpatschbären

Ganz anders dagegen sind die *Tanzbären* und *komischen Bären* im textuellen Gefüge ihrer jeweiligen Filme lokalisiert. Zwar treten auch sie fast ausschließlich als szenische Gags auf, als komische Zwischenspiele, in denen sich ihre Gefährlichkeit ins Gegenteil verkehrt. Aber wenn etwa in *MAN'S FAVORITE SPORT?* (1964) ein Bär durch das Szenario fährt, den es zufällig auf ein Moped verschlagen hat, dann wird dem Camp in der Wildnis seine letzte Bedrohlichkeit genommen – selbst die wilden Bären scheinen hier Teil des Unterhaltungsprogramms zu sein.

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

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

#### 5. Die Horrorbären

Die *Horrorbären* sind wie andere Tiere auch, die sich als Killer aufführen, ideale Bösewichte in Horror- und Splatterfilmen. Sie müssen getötet werden, will man sie an ihrem tödlichen Handwerk hindern – und wenn man hierzu eine Panzerfaust benötigt, ist auch diese genehm wie in *GRIZZLY/THE DEADLIEST CLAWS ON EARTH* (1975). Sei es, dass ein Bär

sich gegen die Jäger zur Wehr setzt, die ihn umbringen wollen, sei es, dass ein gewaltiger Grizzly ohne jeden Grund über ein Rock-Festival herfällt und so viele Fans umzubringen versucht, wie er kann, immer geraten diejenigen in tödliche Gefahr, die sich in die Jagdgründe des Bären begeben. Die Bären erweisen sich dann als die tatsächlich gefährlichsten Feinde, die dem Menschen in freier Wildbahn begegnen können. Möglicherweise verschärft sich die Gefahr im Horrorfilm noch, wenn sich Bären durch die Berührung mit Umweltgiften zu verändern beginnen. In PROPHECY (1979) etwa führt Quecksilber in Fabrikabwässern zu Mutationen, und es entsteht ein riesenwüchsiger und im Verhalten veränderter Killer-Bär, der Menschen umbringt und seinerseits zur Strecke gebracht werden muss.

Und doch gibt es einen gewichtigen Unterschied in der Motivation der diversen Horrorbären. Bären, die sich gegen die Jäger wehren, handeln wie gewöhnliche Filmfiguren, sie haben auch das – zumindest narrative – Recht zur Notwehr. Meist haben sie zwar zuvor das Vieh auf den Weiden der Rancher gerissen, gehören insofern – im narrativen Recht mancher Genres – auf eine Stufe mit Viehdieben und Wilderern. Es ist jedoch nicht verwunderlich, dass Filme, die dieses Submotiv durchspielen, im generischen Horizont des Western angesiedelt sind wie etwa MAN'S BEST FRIEND (1936) oder THE NIGHT OF THE GRIZZLY (1966). Dagegen handeln die Bären im neueren Horror- und Splatterfilm außerhalb jeden Rechtsrahmens, sie sind Killer, weil sie Menschen fressen, und sie fressen Menschen, weil sie Killer sind. Derartige Tautologien findet man zum Beispiel in GRIZZLY PARK (2008), in dem ein Mörderbär über acht Jugendliche herfällt. Doch selbst in diesen Geschichten stößt man am Ende meist auf Motivationen und Rechtfertigungen. In GRIZZLY II: THE CONCERT (1983) ist zum Beispiel dem Morden des titelgebenden Bären ein Massaker vorangegangen, das Wilderer zuvor unter den Artgenossen eines Naturparks angerichtet hatten.

## 6. Die Freundebären

Die Gegenrolle hierzu spielen die *Freundebären*, die den meist kindlichen Protagonisten wohlgesonnen sind und die sie mit ihrer Kraft und Größe beschützen und abschirmen. Viele dieser Filme sind Kinderfilme. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass diese Spielfilme Ansichten der Plüsch- und Teddybären sowie anderer Spielzeuge dramatisieren. Manchmal dreht sich sogar das Schutzverhältnis um: Wenn in KING OF THE GRIZZLIES (1970) der Indianer, der als Kind ein verwaistes Bärenjunges aufzog und dann in die Wälder entließ, zum Beschützer des zu Beginn kleinen und später ausgewachsenen Bären wird, als er hört, dass Rancher Jagd auf ihn machen, dann gibt der Film den Blick frei auf die moralischen und sozialen Werte, die den Kern der Beziehung von Mensch und Tier ausmachen.

## 7. Menschen in Bärengestalt

Im Grenzbereich des eigentlichen Bärenfilms angesiedelt sind Filme mit *Menschen in Bärengestalt*. Es finden sich Märchen wie KVITEBJØRN KONG VALEMØN (1991), der von einem Fluch erzählt, den eine Hexe über einen jungen König verhängt, der sieben Jahre als Eisbär durch die Welt streifen muss. Nur in der Nacht kann er sich in seine menschliche Gestalt zurückverwandeln. Eine Prinzessin erkennt seine Verwunschenheit und hilft, dass er wieder ganz Mensch wird. Die Anklänge an die Struktur des alten und mehrfach verfilmten Volksmärchens *La Belle et la Bête* (Die Schöne und das Biest) sind deutlich, am eindrucksvollsten 1946 von Jean Cocteau für den Film adaptiert. Ein ähnliches Motiv ist auch im Märchen von *Schneeweißchen und Rosenrot* realisiert (ebenfalls mehrfach adaptiert, zuerst wohl 1938 von Alfred Stöger). Erwähnt sei auch der märchenartige Film BEAR'S KISS (2002) über die Liebesgeschichte zwischen einer Zirkusartistin und einem Bären, der sich eines Tages in einen Mann verwandelt.

Von wiederum ganz anderer Art sind die Filme, die an den schamanischen Zauber der Vorzeit anknüpfen und davon handeln, dass Menschen die Kraft, die Unbesiegbare und Unantastbarkeit der Bären durch rituelle Handlungen gewinnen können, sei es, dass sie Bärenzeremonien vollziehen und den Bären als heiliges Tier verehren, sei es, dass sich Menschen in Bärenfelle hüllen oder Reste toter Bären wie Tatzen und Krallen als Totems verwenden. Das Motiv ist selten realisiert worden und wohl auf Geschichten aus der Vorzeit beschränkt. Ein Beispiel ist THE CLAN OF THE CAVE BEAR (1986) über eine junge Frau, die in der Steinzeit von einem fremden Stamm aufgenommen wird, nachdem der eigene Clan umgekommen war. In THE 13TH WARRIOR (1999) machen sich dreizehn Wikingerkrieger auf, ein Dorf gegen die Angriffe der Wendol zu verteidigen, einer Horde von Bärenmenschen, die nachts im Nebel anrücken und ganze Dörfer ausrotten. Es stellt sich heraus, dass die Wendol gewöhnliche Menschen sind, die sich vor ihren Raubzügen in Bärenfelle hüllen, um so die Unerschrockenheit der Bären auf sich selbst zu übertragen.

## 8. Menschen in Bärenverkleidung

Fast ganz dem Komödiantischen zugeeignet sind *Menschen in Bärenverkleidung*. Gerade bei Anlässen wie Halloween oder bei Maskenbällen allgemein finden sich Beispiele, die sich über Männer, sehr viel seltener Frauen, im Bärenkostüm lustig machen. In GRUMPIER OLD MEN (1995) spielt Jack Lemmon eine Szene als Bär, bevor er das Kostüm an seinen Sohn weitergibt, der sich so unerkannt seiner Freundin nähern und sich mit ihr versöhnen kann. In TOWN & COUNTRY (2001) trägt einer der beiden Helden in Ermangelung einer anderer Verkleidung ein Bärenkostüm, was zunächst in der Wärme des Festes nur unangenehm ist, später aber zu dramatischen Verwirrungen führt, als eine Freundin mit ihm eine Art Liebes-Ringkampf beginnt, der wiederum von seinen Kindern beobachtet wird, die eigentlich die drohende Scheidung verhindern wollten, das Spiel nun aber missdeuten.

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

Eine nochmals andere Wendung nimmt dieses Motiv in dem polnischen nachstalinistischen Film *BIALY NIEDZWIEDZ* (1959): Er spielt im Wintersportort Zakopane, wo sich die Touristen gern mit einem riesigen Eisbären fotografieren lassen. Im Fell des Bären verbirgt sich Henryk Fogiel, ein Jude, der während eines Transports in die Vernichtungslager flüchten konnte. Ein deutscher Major der Besatzungstruppen entdeckt das Geheimnis des Bären, doch er beschließt, nichts zu unternehmen. Auch dieser Film ist an der Grenze zur Groteske beziehungsweise zum Absurden angesiedelt, kann aber gerade deswegen das Unerhörte des Geschehens umso stärker unterstreichen.

## 9. Die Symbolbären

Die *Symbolbären* – als emblematische Figuren wie im Berliner Stadtsiegel,<sup>17</sup> als Markenzeichen wie die seit 1912 so benannte Kondensmilch *Bärenmarke* usw. – spielen selbst im Zeichentrickfilm keine Rolle. Einzig Wim Wenders' Filmgroteske *ARISHA, DER BÄR UND DER STEINERNE RING* (1992) ist bekannt geworden, in der ein Chauffeur mit seinen Töchtern, dem Berliner Bären und Wenders als frustriertem Weihnachtsmann auf Reisen geht.

## 10. Die Zeichentrickbären und andere Bärensubstitute

Bei all diesen Überlegungen sind die Zeichentrickbären nicht berücksichtigt. Es findet sich zwar eine überraschend große Anzahl von Bärenfiguren in Filmen und Serien. Die meisten adressieren Kinder, die Bären sind niedlich und kuschelig, erkennbar an Vorbildern wie dem Teddybären orientiert und oft genug auch als Bärenpuppen zu den Filmen oder Serien vermarktet. Warum ausgerechnet der Teddy-Bär eine solche Rolle in der kindlichen Puppenwelt spielt, ist unklar. Deutlich ist aus diversen Untersuchungen, dass Kinder die Bärenpuppen einerseits als Wesen erleben, die ihnen anvertraut sind und um die sie sich sorgen, andererseits auf die Kuscheltiere zurückgreifen, wenn sie sich im Falle von Unsicherheit oder Alleinsein geborgen fühlen wollen. Der Teddybär als ambivalentes Wesen also, als

---

<sup>17</sup> Die Wappenbären bilden eine eigene Tradition der kulturellen Aneignung des Bären. Im Film spielen sie allerdings so gut wie keine Rolle. Vgl. exemplarisch Unger 2000.

Objekt der Fürsorge, aber auch der intimen Vertrautheit.<sup>18</sup> Für Erwachsene wiederum ist die Gestalt des Kuschelbären eng mit dem Assoziationshorizont ‚Kindheit‘ verbunden, als biografische Sigle, die an eigene Vergangenheit ebenso erinnert wie an das allgemeine gesellschaftliche Konstrukt ‚Kindheit‘. Zeichentrickfilme haben gerade die Ambivalenz der die Kinder begleitenden Bären herausgearbeitet (wie etwa neuerdings die russische Zeichentrickserie MASCHA I MEDWED über ein kleines Mädchen und einen riesigen Bären, der früher ein Zirkusbär war und eigentlich seinen Ruhestand genießen wollte, der nun aber sowohl die Eltern- wie die Vertrautenrolle des Mädchens übernimmt).

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

Dieser kleine Überblick über Konzeptionen und Motive der Filmbären zeigt, dass die Frage nach Kohärenz oder gar Realismus der Tierdarstellung an der eigentlichen Sache vorbeigeht. Und wer meinte, man könne sich den filmischen Darstellungen von Bären mit Beschreibungskategorien biologischer oder ethologischer Herkunft annähern, wird schnell feststellen, dass es Deutungs- und Bedeutungshorizonte bedarf, um den Bärenfilm analytisch zu erfassen. Hierzu gehört auch eine Kulturgeschichte des Bären, von vorgeschichtlichen Konzeptionen des Bären oder des Bärenhaften bis hin zu neuen Vorstellungen von Tier- und Naturschutz. Auf manche kulturelle Spezifik – wie etwa die besondere Bedeutung der Pandabären in China<sup>19</sup> – kann hier nur hingewiesen werden. Eine öffentliche Begeisterungswelle wie für den Eisbären „Knut“, der 2006 im Berliner Zoo geboren wurde und ebendort 2011 auch verstarb,<sup>20</sup> ist ebenso schwer erklärbar wie die Hysterie, die sich auf „Bruno“ richtete, einen Braunbären, der zwischen Tirol und Bayern hin- und herwanderte und die schließlich zu seinem Abschuss führte (2008 verfilmt als: DER BÄR IST LOS! DIE GESCHICHTE VON BRUNO).<sup>21</sup> In all diesen Fällen wird der Bär zum Objekt ganz

---

<sup>18</sup> In der Kinderpsychologie wird der Teddybär oft als Übergangsobjekt verstanden, als Projektionsfläche für kindliche Erwartungen und Sehnsüchte, gleichzeitig als ein imaginärer Interaktionspartner, der die kindliche Sphäre gegen die Erwachsenenwelt abschirmt. Vgl. dazu etwa Bischof-Köhler 1994: 360, passim. Derartige Kuscheltiere spielen in der Entwicklung empathischer und prosozialer Fähigkeiten von Kindern eine wesentliche Rolle, stimulieren sogar Sprachentwicklung (vgl. Bouldin/Bavin/Pratt 2002).

<sup>19</sup> Zur Film- und Mediengeschichte des Pandas siehe das Kapitel „The Giant Panda as Documentary Subject“ in der Monografie *Watching Wildlife* (Chris 2006: 167-196).

<sup>20</sup> Die fast hysterische Knut-Welle ist in Soziologie und Populärkulturforchung erstaunlich wenig untersucht worden; vgl. dazu Haug 2007.

<sup>21</sup> Schwarzenbergers Film erzählt die Geschichte Brunos als Satire. Sie gipfelt im grotesken Auftritt zweier weißblonder finnischer Bärenjäger, die im Outfit der „Leningrad Cowboys“ in den Bergen ankommen, den Bären aber nicht stellen können, weil die Hunde durch die Wärme des Sommers und die Höhe der Berge geschwächt sind und die Jäger selbst Wodka ohne Unterlass zu sich nehmen und am Ende in Harlekinschühchen über die Almwiesen stapfen. Eine ähnliche Geschichte erzählt übrigens die TV-Romanze EINE BÄRENSTARKE LIEBE (2008) über den Bären „JJ3“, der 2008 in den Schweizer Kanton Graubünden eingewandert und dort erschossen worden war. Zur kulturellen Verarbeitung von Bären in einem normalerweise bärenfreien Gebiet vgl. auch die Geschichte aus Nordtirol, der zufolge der Bär „M13“ einen Baum in einem ganz unzugänglichen Gebiet umgerissen hatte, der auf eine Stromleitung gestürzt war; die Monteure, die die Leitung ausbessern sollten, machten einen grausigen Fund: Unterhalb der Schadensstelle lag die verwesene Leiche eines ermordeten Südtirolers. Seitdem wird M13 in der Lokalpresse „Kommissar Petz“ genannt, in Anlehnung an die erfolgreiche TV-Serie KOMMISSAR REX. Vgl. dazu Ladurner 2012.

unterschiedlicher affektiver Aufladungen, er wird zur Projektionsfläche, zum Material einer ‚wilden‘ Fantasietätigkeit. Vorbereitet ist das alles durch die Sentimentalisierung oder Dämonisierung der Bären im Film, durch die Faszination an ihren Verhaltensweisen, die Niedlichkeit der Bärenkinder und die schreckenerregende Kraft, die sie als Raubtiere haben. Bären im Film sortieren sich zu Bildern des Bären, sie werden in kulturelles Wissen transformiert und in die Lerngeschichten integriert, in denen Realität angeeignet wird.

Manchmal werden sie zu Leitfiguren, zu Charaktermodellen. Erinnerungen an einprägsame Medienerlebnisse sind im Lebenslauf genauso bedeutsam wie real Erlebtes. Und wenn *Baloo, der Bär* aus Wolfgang Reithermans THE JUNGLE BOOK (1967) Jahrzehnte nach dem Sehen des Films immer noch präsent ist – seine Gutmütigkeit ebenso wie seine intellektuelle Unbedarftheit, seine Ruhe wie seine Lust am Genuss des eigenen Körpers, seine Musikalität wie seine bedingungslose Solidarität mit Mowgli, den er zu seinem Schutzbefohlenen erkoren hat –, dann lohnt es, darüber nachzudenken, welche Bedeutung die Filmbären in kulturell vermittelten Bildungsprozessen spielen.

\*\*\*

### Über den Autor

Hans J. Wulff, Dr., Prof. em. für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehtheorie, zu filmischen Motiven, zur Bildtheorie des Films und zur Filmmusikforschung, u.a. *Die Erzählung der Gewalt* (Münster 1985), *Psychiatrie im Film* (Münster 1995) und *Darstellen und Mitteilen* (Tübingen 1999); Mitherausgeber von *Film und Psychologie I* (Münster 1990), *Das Telefon im Spielfilm* (Berlin 1992), *Suspense* (Hillsdale, N.J. 1996), *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* (Marburg, 2002) und *Der Abenteuerfilm* (Stuttgart 2004). Leitung mehrerer Online-Projekte, darunter das *Lexikon der Filmbegriffe* (Mainz u.a. seit 2003). Initiator und Mitarbeiter eines Portals zur Filmmusikforschung. Weitere Informationen und Texte unter <http://www.derwulff.de/>.

### Filme

ARISHA, DER BÄR UND DER STEINERNE RING (Deutschland 1992, Wim Wenders)

BEAR COUNTRY (IM LAND DES BÄREN, USA 1953, James Algar)

BEAR'S KISS (BEAR'S KISS – DER KUSS DES BÄREN, Deutschland u.a. 2002, Sergei Bodrov)

BIALY NIEDZWIEDZ (THE POLAR BEAR, Polen 1959, Jerzy Zarzycki, Konrad Nalecki)

DER BÄR IST LOS! DIE GESCHICHTE VON BRUNO (Deutschland/Österreich 2008, Xaver Schwarzenberger)

EINE BÄRENSTARKE LIEBE (TV-Film, BRD/Schweiz 2008, Mike Eschmann)  
GRIZZLY (alt. Titel: THE DEADLIEST CLAWS ON EARTH, USA 1976, William Girdler)  
GRIZZLY II: THE CONCERT (USA 1983, André Szöts)  
GRIZZLY MAN (USA 2005, Werner Herzog)  
GRIZZLY PARK (USA 2008, Tom Skull)  
GRUMPIER OLD MEN (DER DRITTE FRÜHLING, USA 1995, Howard Deutch)  
I PADRONI DEL MONDO (DER CLAN DES HÖHLENBÄREN, Italien 1983, Alberto Cavallone)  
KANADA – IM LAND DER SCHWARZEN BÄREN (Deutschland 1958, Eugen Schumacher)  
KING OF THE GRIZZLIES (KÖNIG DER GRIZZLIES, USA/Kanada 1970, Ron Kelly)  
KOMMISSAR REX (TV-Serie, Österreich 1994-2004, Italien seit 2008, Idee: Peter Hajek/Peter Moser)  
KVITEBJØRN KONG VALEMOM (DER EISBÄRKÖNIG, Norwegen/Schweden/Deutschland 1991, Ola Solum)  
LA BELLE ET LA BÊTE (ES WAR EINMAL, Frankreich 1946, Jean Cocteau)  
LEGEND OF THE WILD (LEGENDE DER WILDNIS, USA 1980, Charles E. Sellier jr., Brian Russell)  
LEGENDS OF THE FALL (LEGENDEN DER LEIDENSCHAFT, USA 1994, Edward Zwick)  
L'INCANTO DELLA FORESTA (DER VERZAUBERTE WALD, Italien/Spanien 1957, Alberto Ancilotto)  
LOUISIANA STORY (LOUISIANA-LEGENDE, USA 1948, Robert J. Flaherty)  
L'OURS (DER BÄR, Frankreich 1988, Jean-Jacques Annaud)  
MAN'S BEST FRIEND (USA 1936, Edward A. Kull, Thomas Storey)  
MAN'S FAVORITE SPORT? (EIN GOLDFISCH AN DER LEINE, USA 1964, Howard Hawks)  
MASCHA I MEDWED (MASCHA UND DER BÄR, Russland seit 2009, Idee: Oleg Kusowkow)  
PROPHECY (DIE PROPHEZEIUNG, USA 1979, John Frankenheimer)  
RASCAL (EIN FRECHDACHS IM MAISBEET, USA 1969, Norman Tokar)  
SCHNEEWEIBCHEN UND ROSENROT (Deutschland 1938, Alfred Stöger)  
STARBIRD AND SWEET WILLIAM (USA 1973, Jack B. Hively)  
TEENAGE CAVE MAN (USA 1958, Roger Corman)  
THE 13TH WARRIOR (DER 13. KRIEGER, USA 1999, John McTiernan)  
THE ADVENTURES OF FRONTIER FREEMONT (DER EINSAME IN DEN BERGEN, USA 1976, Richard Friedenberg)  
THE CLAN OF THE CAVE BEAR (AYLA UND DER CLAN DES BÄREN, USA 1986, Michael Chapman)  
THE EDGE (AUF MESSERS SCHNEIDE – RIVALEN AM ABGRUND, USA 1997, Lee Tamahori)  
THE GREAT OUTDOORS (FERIEN ZU DRITT, USA 1988, Howard Deutch)  
THE HOTEL NEW HAMPSHIRE (DAS HOTEL NEW HAMPSHIRE, USA 1984, Tony

Richardson)

THE JUNGLE BOOK (DAS DSCHUNGELBUCH, USA 1967, Wolfgang Reitherman)

THE LIFE AND TIMES OF GRIZZLY ADAMS (DER MANN IN DEN BERGEN, USA 1974, Richard Friedenberg)

THE NIGHT OF THE GRIZZLY (DIE TODES-RANCH, USA 1966, Joseph Pevney)

THE TEDDY BEARS (USA 1907, Thomas A. Edison)

THE WIND AND THE LION (DER WIND UND DER LÖWE, USA 1975, John Milius)

THE YELLOWSTONE CUBS (BÄRENKINDER, USA 1963, Charles Draper)

TOKLAT (USA 1971, Robert W. Davidson)

TOWN & COUNTRY (STADT, LAND, KUSS, USA 2001, Peter Chelsom)

TRUE HEART (ABSTURZ IN DER WILDNIS, USA 1997, Catherine Cyran)

ZIVOT JE CUDO (DAS LEBEN IST EIN WUNDER, Frankreich/Serbien 2004, Emir Kusturica)

## Literatur

Bakró-Nagy, Marianne S. (1979): Die Sprache des Bärenkultes im Obugrischen. Budapest: Akad. Kiadó.

Bischof-Köhler, Doris (1994): Selbstobjektivierung und fremdbezogene Emotionen. Identifikation des eigenen Spiegelbildes, Empathie und prosoziales Verhalten im 2. Lebensjahr. In: Zeitschrift für Psychologie 202, S. 349-377.

Blaney, Benjamin (2000): The „Berserker“ – His Origin and Development in Old Norse Literature. Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms Intern (zuerst als Diss. 1972).

Bobbé, Sophie (2002): L'ours et le loup. Essai d'anthropologie symbolique. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.

Bouldin, Paula/Bavin, Edith L./Pratt, Chris (2002): An Investigation of the Verbal Abilities of Children with Imaginary Companions. In: First Language 22 [=66], Jan. 2002, S. 249-264.

Braudy, Leo (1998): The Genre of Nature. Ceremonies of Innocence. In: Nick Browne (Hg.): Refiguring American Film Genres. Theory and History. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 278-309.

Burt, Jonathan (2002): Animals in Film. London: Reaktion Books.

Chris, Cynthia (2006): Watching Wildlife. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dillon, Richard H. (1977): The Legend of Grizzly Adams [1966]. California's Greatest Mountain Man. New York: Berkley.

Dombrowski, Daniel A. (2002): Bears, Zoos, and Wilderness. The Poverty of Social Constructionism. In: Society and Animals 10.2, S. 195-202.

Evernden, Neil (1992): The Social Creation of Nature. Baltimore u.a.: Johns Hopkins University Press.

Fleischhut, Susanne (1989): Der Bärenjagdkomplex bei den Iyiyu'c (East Main Cree) und Ilnu'c (Montagnais). Ein Beitrag zum Verständnis der rituellen Beziehungen zwischen Mensch und Tier bei subarktischen Jägern. Bonn: Holos.

- Forrest, Candi (2005): The Unbearable Likeness of Being: Children, Teddy Bears, and The Sooty Show. In: John Knight (Hg.): *Animals in Person. Cultural Perspectives on Human-Animal Intimacy*. Oxford: Berg 2005, S. 141-161.
- Gibbon, William B. (1964): Asiatic Parallels in North American Star Lore. Ursa Major. In: *The Journal of American Folklore* 77, 305, Jul.-Sept., S. 236-250.
- Haug, Frigga (2007): Knut, das kuschelige Raubtier. In: *Das Argument* 273, S. 84-98.
- Helfer, Ralph (1990): *The Beauty of the Beasts. Tales of Hollywood's Wild Animal Stars*. Los Angeles: Tarcher.
- Hittell, Theodore Henry (1861): *The Adventures of James Capen Adams, Mountaineer and Grizzly Bear Hunter, of California [1861]*. Boston: Crosby, Nichols, Lee and Co./San Francisco: Towne and Bacon.
- Kappel, Christoph (2011): *Tiere im Rampenlicht. Aus meinem Leben als Filmtiertrainer*. München: Irisiana.
- Kohn, Mareile (1985): Das Bärenzeremoniell in Nordamerika. Der Bär im Jagdritual und in der Vorstellungswelt der Montagnais-Naskapi-East Cree und der Chippewa-Ojibwa. Hohenschäftlarn: Renner.
- Ladurner, Ulrich (2012): Der Bär auf dem Kühlergrill. In: *Die Zeit*, 21, 16.5.2012, S. 37.
- Lawrence, Elizabeth A. (1990): The Tamed Wild. Symbolic Bears in American Culture. In: Ray Browne/Marshall W. Fishwick/Kevin O. Browne (Hg.): *Dominant Symbols in Popular Culture*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, S. 140-153.
- Lehmann, Ingo/Wulff, Hans J. (2016): Die Anderen der belebten Welt. Notizen zum Tierfilm. In: dies. (Hg.): *Der Tierfilm*. Stuttgart: Reclam [im Druck].
- Meier, Albert (2011): Walt Disneys animierte Bären. In: Christine N. Brinckmann/Britta Hartmann/Ludger Kaczmarek (Hg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren, S. 116-119.
- Nessel, Sabine et al. (Hg., 2012): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Oitana, Luisa (2006): *I berserkir tra realtà e leggenda*. Alessandria: Ed. dell'Orso.
- Paproth, Hans-Joachim Rüdiger (1962): Das Bärenfest der Ketó in Nordsibirien in Zusammenhang gebracht mit den Bärenzeremonien und Bärenfesten anderer Völker der nördlichen Hemisphäre. In: *Anthropos* 57.1-2, S. 55-88.
- Pfeiffer, Günther (2003): *The Story of the Steiff Teddy Bear. An Illustrated History from 1902*. Newton Abbot: David and Charles.
- Sanders, Berry (2002): Der Bär in Kunst und Literatur. In: Ian Stierling (Hg.): *Bären. Alle Arten vom Regenwald bis zum Polarkreis*. München: Orbis, S. 164-176.
- Schinkowsky, Kathleen (2011): *Die Darstellung des Bären im fiktionalen und nichtfiktionalen Film*. (Magisterarbeit Kiel 2011, unpubliziert).
- Schmidt, Richard (2011): *Berserker – die Tierkestasekrieger der Germanen*. Leipzig: Bohmeier.
- Storl, Wolf-Dieter (2005): *Der Bär. Krafttier der Schamanen und Heiler*. Baden, München: AT-Verlag.
- Treff, Hans-Albert (Hg., 1995): *Bärenstark. Natur- und Kulturgeschichte der Bären*. München: Pfeil.
- Unger, Bernd D.W. (2000): *Der Berliner Bär. Ein Streifzug durch Geschichte und Gegenwart*. Münster u.a.: Waxmann.

Wulff, Hans J. (2011): Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 003, S. 5-23, URL: [http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff\\_motivforschung.pdf](http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff_motivforschung.pdf), Zugriff: 08.07.2016. Auch in: Christine N. Brinckmann/Britta Hartmann/Ludger Kaczmarek (Hg.): Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug. Marburg: Schüren 2011, S. 13-32.

Wulff, Hans J./Schinkowsky, Kathleen (2012): Filmographie. In: *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere* 137, S. 5-17, URL: [http://berichte.derwulff.de/0137\\_12.pdf](http://berichte.derwulff.de/0137_12.pdf), Zugriff: 29.08.2016.

Wulff, Hans J. (2013): Summ summ summ: Der Sound des Todes. Bienenschwärme, Killerbienen und andere insektoide Schwarmwesen. In: Pop-Zeitschrift.de, 11.11.2013, URL: <http://www.popzeitschrift.de/2013/11/11/summ-summ-summ-der-sound-des-todesbienenschwarme-killerbienen-und-andere-insektoide-schwarmwesen-von-hans-jurgen-wulff11-11-2013/>, Zugriff: 08.07.2016.

Wulff, Hans J. (2014a): Vom Tierhorror. Oder: Ein Motivkomplex zwischen den Genres. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 006, S. 120-140, URL: [http://www.rabbiteye.de/2014/6/wulff\\_tierhorror.pdf](http://www.rabbiteye.de/2014/6/wulff_tierhorror.pdf).

Wulff, Hans J. (2014b): Oink! Oink! Grunz! Die Schweine der Filmgeschichte. In: Augenblick 60, S. 7-25.

Wulff, Hans J. (2014c): Von Opfern, Spaßmachern, Heulern und Selkies. Robben und Seehunde im Film. In: KulturPoetik 15.1, S. 29-49.

Wulff, Hans J. (2015): Wolf, böser. In: Der blaue Reiter 37, S. 83-86.

Zimek, Tatjana/Rygiert, Beate (2008): Filmstars auf vier Pfoten. Deutschlands berühmteste Tiertrainerin erzählt. Stuttgart: Kosmos.