

Die Krankheiten des Uhus und ihre Bedeutung für die Wiedereinbürgerung in der Bundesrepublik Deutschland

In den vergangenen 200 Jahren wurde dem Uhu (*Bubo bubo*) in Mitteleuropa sehr stark nachgestellt. Das führte in manchen Ländern zu dramatischen Bestandseinbußen, in anderen zu seiner totalen Ausrottung.

Trotz des absoluten Schutzes des Uhus ab 1935 fiel der Bestand in Deutschland weiter ab und erreichte Mitte der 1950er Jahre einen bisherigen Tiefpunkt. Um diese Eulenart in Deutschland zu erhalten, starteten ab Mitte der 1960er Jahre zum Teil sehr umfangreiche Wiedereinbürgerungsprogramme. Trotz mancher Rückschläge waren die Anstrengungen langfristig erfolgreich, so dass die Uhupopulation heute in der Bundesrepublik Deutschland nicht mehr akut gefährdet ist.

Trotzdem kommt es regional immer wieder zu starken Verlusten. An erster Stelle der Verlustursachen stehen die Todesfälle an Hochspannungsmasten, gefolgt von Verlusten durch Strassen- und Schienenverkehr. Deshalb werden auch weiterhin Bestandsstützungen notwendig sein.

Als weiterer Risikofaktor hat sich die Hepatosplenitis infectiosa strigum (HSiS) herausgestellt. Latent infizierte, aber klinisch gesund erscheinende Vögel haben vermutlich ihre Artgenossen in freier Natur infiziert. Dadurch ist bisweilen die gesamte Nachkommenschaft vernichtet worden.

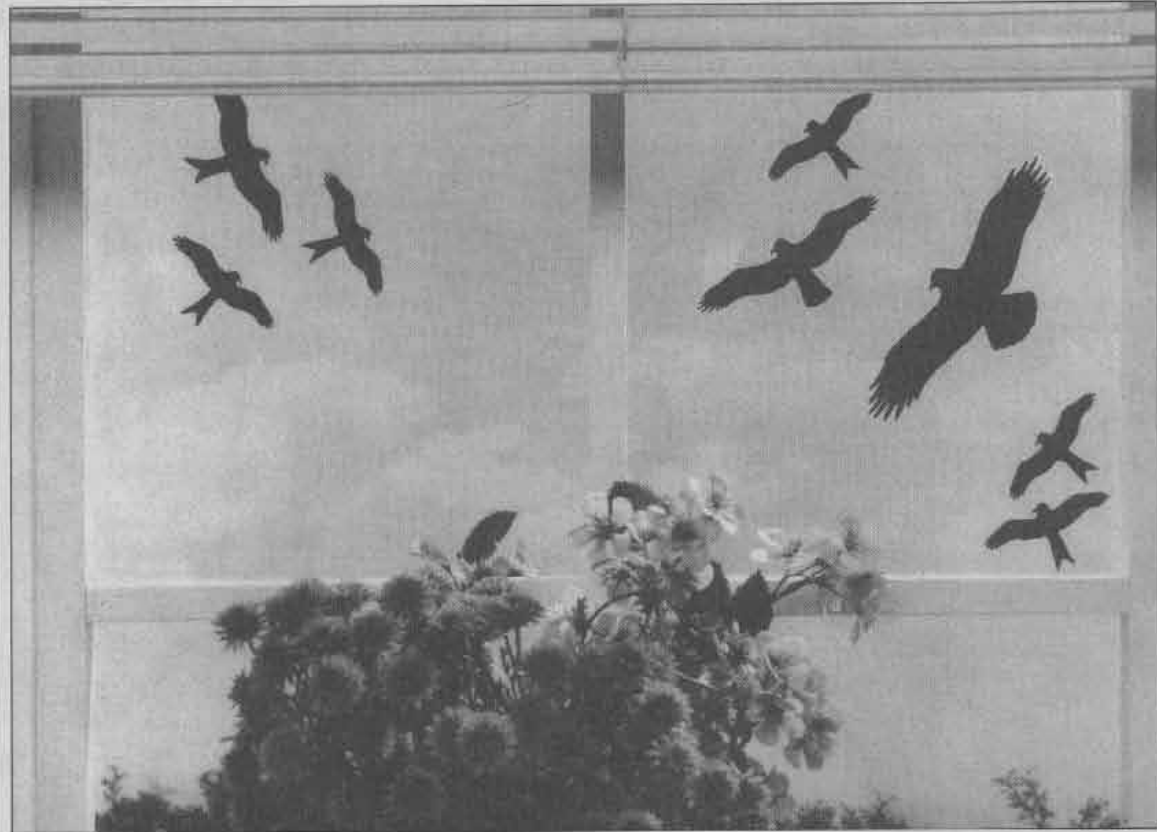
Michael Barkhoff, *Die Krankheiten des Uhus (Bubo bubo) und ihre Bedeutung für die Wiedereinbürgerung in der Bundesrepublik Deutschland, Giessen 1987*

Briten wollen US-Enten ausrotten

London ap In Grossbritannien soll eine Entenart ausgerottet werden, um eine andere zu retten. Die Regierung und die Gesellschaft für Vogelschutz erklärten, die aus den USA stammende Schwarzkopfruderente bedrohe die Weisskopfruderente, weil beide in Spanien in den gleichen Biotopen brüteten. Im vorigen Jahr wurden in Grossbritannien bereits 2.600 Schwarzkopfruderenten getötet, derzeit leben etwa 6.000 von ihnen im Land. Die Regierung erklärte, in ganz Europa gebe es dagegen nur noch 2.700 Weisskopfruderenten, weltweit seien es 10.000. Das Umweltministerium erklärte, man sei im Prinzip mit der Tötung der Enten einverstanden, wolle aber vor einer Entscheidung weitere Meinungen einholen. Der Direktor von Animal Aid, Andrew Tyler, bezeichnete die geplante Tötung als grotesk. Die Regierung solle sich für den Schutz des Lebensraums der Tiere einsetzen, statt im Namen der Blutreinheit Tiere zu töten. taz Februar 2003.



Tippi Hedren in *The Birds*



Francois Truffaut im Gespräch mit Alfred Hitchcock

*FT: We certainly would be doing an injustice to *The Birds* if we failed to mention the soundtrack. There's no music, of course, but the bird sounds are worked out like a real musical score. I have in mind, for instance, the scene of the bird attack on the house, which is carried solely by sound.*

AH: We had a problem when we were shooting that scene to get the actors inside the besieged house to respond properly because we didn't yet have the sounds of the wings and the noises made by the birds. I had a drummer put on the set, with a small side drum and a mic with a loudspeaker. Whenever the actors played their scene, there was a loud drum role to help them react. Then I asked Bernard Hermann to supervise the whole soundtrack. When musicians compose a score, or orchestrate, they make sounds rather than music. We used only sounds for the whole of the picture, there was no music.

FT: When Jessica Tandy discovers the farmer's body, she opens her mouth as if to scream, but we hear nothing. Wasn't that done to emphasize the soundtrack at this point?

AH: The soundtrack was vital just there; we had the sound of her footsteps running down the passage, with almost an echo. The interesting thing in the sound is the difference between the footsteps inside the house and on the outside. Did you notice that I had her run from the distance and then went to a close-up

when she is paralyzed with fear and inarticulate? There is silence at that point. Then, as she goes off again, the sounds of the steps will match the size of the image. It grows louder right up to the moment she gets into the truck and then the screech of the truck engine starting off conveys her anguish. We were really experimenting there by taking real sounds and then stylizing them so that we derived more drama from them than we normally would. For the arrival of the truck, I had the road watered down so that no dust would rise because I wanted that dust to have a dramatic function when she drives away.

FT: I remember that very clearly. In addition to the dust you even had the smoke from the exhaust pipe.

AH: The reason we went to all that trouble is that the truck, seen from a distance like that, moving at a tremendous speed, expresses the frantic nature of the mother's moves. In the previous scene we had shown that the woman was going through a violent emotion, and when she gets into the truck, we showed that this was an emotional truck. Not only by the image, but also through the sound that sustains the emotion. It's not only the sound of the engine you hear but something that is like a cry. It's as though the truck were shrieking.

FT: As a matter of fact the sound in all of your pictures is very elaborate and always dramatic. Quite often the sound does not correspond to the image on the screen, but may extend and intensify a previous scene. There are several instances of this technique.

AH: After a picture is cut, I dictate what amounts to a real soundscrip to a secretary. We run every reel off and I indi-

cate all the places where sounds should be heard. Until now we've worked with natural sounds, but now, thanks to electronic sound, I'm not only going to indicate the sound we want but also the style and nature of each sound. For instance, when Melanie is locked up in the attic with murderous birds we inserted the natural sounds of wings but we stylized them so as to create greater intensity. We wanted to get a menacing wave of vibration rather than a single level. There was a variation of the noise, a simulation of the unequal noise of the wings. Of course, I took the dramatic license of not having the birds scream at all. To describe a sound accurately, one has to imagine its equivalent in dialogue. What I wanted to get in that attack is as if the birds were telling Melanie "Now we've got you where we want you. Here we come. We don't have to scream in triumph or in anger. This is going to be a silent murder." That's what the birds were saying and we got the technicians to achieve that effect through electronic sound. For the final scene, in which Rod Taylor opens the door of the house for the first time and finds the birds assembled there as far as the eye can see, I asked for silence, but not just any kind of silence. I wanted an electronic silence, a sort of monotonous low hum that might suggest the sound of the sea in the distance. It was a strange, artificial sound, which in the language of the birds might be saying "We are not ready to attack you yet, but we're getting ready. We're like an engine that's purring and we may start off at any moment." All of this was suggested by a sound that was so low that you can't be sure whether you are actually hearing it or only imagining it.

Francois Truffaut/Alfred Hitchcock

Ein Test mit überraschenden Ergebnissen

Bekannt sind die selbstklebenden Greifvogelsilhouetten, die in bestimmten Abständen an die Scheiben geklebt werden. Weniger bekannt ist ihre Wirksamkeit. Neueste Untersuchungen an Lärmschutzwänden aus Glas ergaben, dass selbst bei geringerem Klebeabstand der Silhouetten der Erfolg gering war. Vögel werden von Attrappen offensichtlich nicht abgeschreckt, sondern ausschliesslich die Dichte eines Musters lässt sie erkennen, dass die Wand nicht zu durchfliegen ist.



Territory is a natural cage

Heini Hedigers Theorie vom künstlichen Territorium

Bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts war die Bezeichnung Zwinger für Räume, in denen Bären, Löwen, Tiger oder andere Raubtiere in Zoologischen Gärten untergebracht waren, noch durchaus gebräuchlich; 'Hundezwinger' ist heute noch geläufig. Im Zoo hat man sich z.B. unter einem Bären- oder Löwenzwinger einen altmodischen, von dicken Eisenstangen umgebenen, kerkerartigen Käfig vorzustellen. Dieser Käfigtyp ist heute zum Glück weitgehend verschwunden; er wurde verdrängt durch sogenannte Freianlagen. Im neuzeitlichen Zoo lässt sich das Wildtier als ein Grundbesitzer charakterisieren, ein Territoriumsbesitzer. Im Freien leben die meisten Tiere in einem arttypischen Raum 'eingesperrt', in ihrem Territorium oder Revier nämlich, das sie gegenüber Artgenossen verteidigen und das sie freiwillig nicht verlassen. Ein Zoogehege ist ein verkleinertes, künstliches Territorium. Prof. Heini Hediger konnte nachweisen, dass das primär Wichtige nicht die Raumquantität, sondern die Qualität ist, das heisst, das künstliche Territorium 'Zoogehege' kann sehr viel kleiner sein als das natürliche Territorium, wenn es alle für seine Bewohner wichtigen Fixpunkte und Einrichtungen enthält. Ein Territorium im Freien muss eine gewisse Grösse aufweisen, sollen die Bewohner nicht ihre Futtergrundlage zerstören und schliesslich verhungern, im Zoo hingegen bringt der Tierpfleger täglich das Futter.

Zoologische Gärten, Heini Hediger, Bern 1977

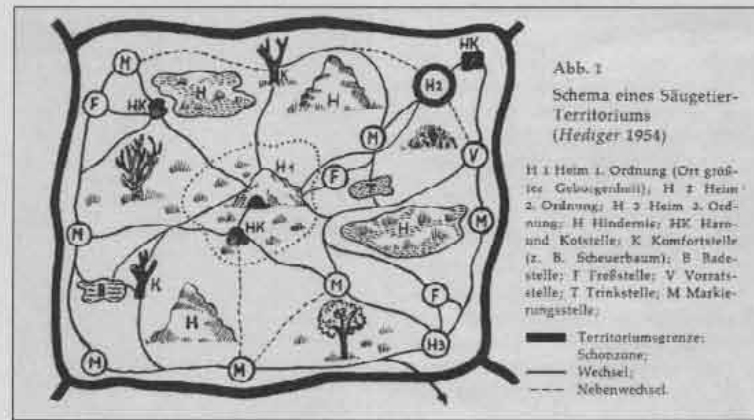
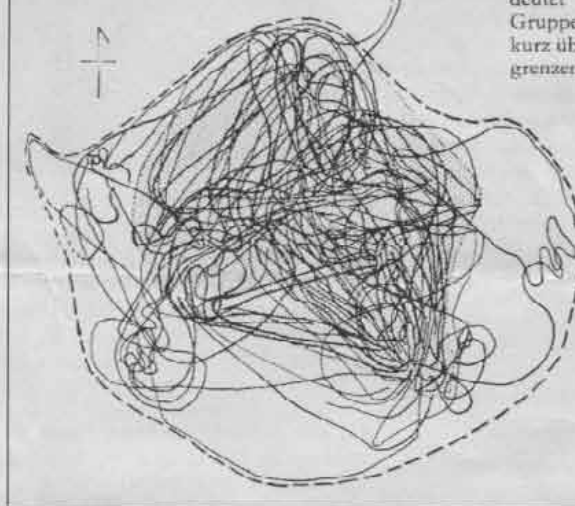
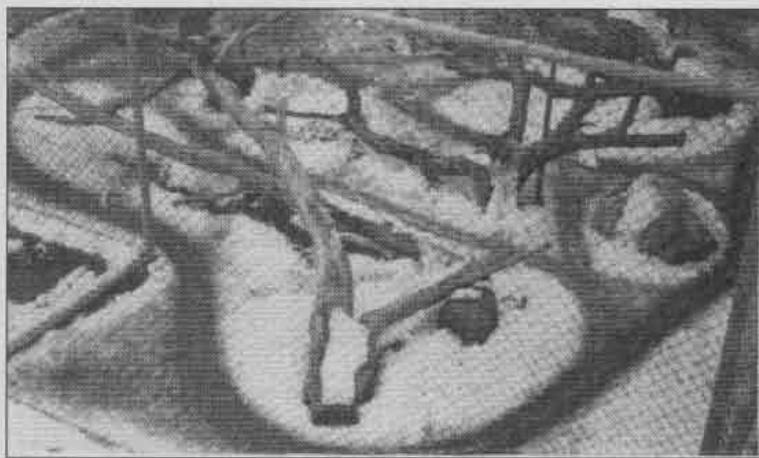


Abb. 71 (S. 184) Diese Abbildung (nach John H. Kaufmann, 1962) veranschaulicht, wie sogenannte freilebende Tiere in ihrem Territorium «gefangen» sein können: die Linien stellen alle während neun Monaten beobachteten Bewegungen einer freilebenden Nasenbärengruppe (*Nasua narica*) dar. Die Schlinge oben rechts deutet an, wie sich die Gruppe «irtümlich» einmal kurz über die Territoriumsgränzen hinausgewagt hat.



Tierstrassen im Zoo

Von Prof. Dr. Heini Hediger, Zürich
Direktor des Zoologischen Gartens



Die Fläche eines Zoo-Geheges ist keineswegs homogen, so wenig wie das Territorium eines freilebenden Tieres, sondern sie ist voller Besonderheiten – und bestünden diese auch nur aus

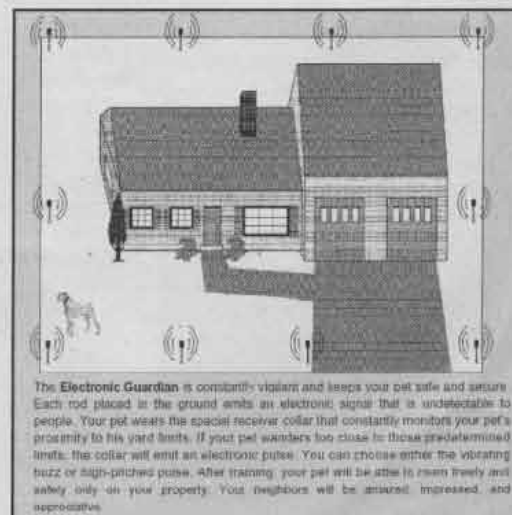
einem haselnussgrossen Stein oder einer Brennesselstauden oder einem tiefhängenden Ast – durch die sich das Tier seinen Weg bahnt. Tiere sind konservativ – auch in ihren

Gängen durch das Territorium, sei es das natürliche im Freien oder das künstliche im Zoo. Sie bewegen sich auf den immer gleichen ausgetretenen Pfaden. So wie im Freien die Wechsel innerhalb des Territoriums von Fixpunkt zu Fixpunkt führen, so tun sie das auch in den künstlichen Zooterritorien, d.h. in den Gehegen. Im Zoo können – auf der tausend- oder zehntausendmal verkleinerten Fläche – einzelne Teile des tierlichen Strassensystems durch übermässig häufige Begehungen hypertrophieren, es kann geradezu zur Bewegungstereotypie kommen, in dem Masse sogar, dass z.B. ein Eisbär auf seinen stereotypen Rundgängen seine Pfoten jedesmal auf den Zentimeter genau an derselben Stelle aufsetzt.

Im Zoo ist mit grosser Regelmässigkeit zu beobachten, dass ein

stark benützter Wechsel unmittelbar an der Gehege- bzw. Käfiggränze entlang führt. Das hängt zweifellos mit der erheblichen Reduktion der Territoriumsfläche zusammen und tritt daher im Freileben nicht in Erscheinung. Die Strassen der Tiere, Hrsg.: Heini Hediger, Braunschweig 1967

ANZEIGE



Im 16. und 17. Jahrhundert nahm niemand Anstoss daran, dass Tiere in Gefangenschaft gehalten wurden; in einer europäischen Gesellschaft, in der es 'Untertanen' und 'Leibeigene' gab, und die in ihren Kolonien Sklaverei betrieben war dies nichts Besonderes.



Freedom of the Yard

von der französischen Revolution zu Hagenbecks Tierpark

Kritiken wurden erst im 18. Jahrhundert laut. Der Garten 'a la francaise' mit seinen Menagerien wurde als Ausdruck eines königlichen Absolutismus betrachtet, der sogar noch die Natur versklavte. „In meinem Garten dulde ich Volieren“, schrieb der Prince de Ligne 1781, „aber sie sollen nicht dazu da sein, ihre Bewohner unglücklich zu machen [...]. Ich möchte, dass es Bäume darinnen gibt, die so ausladend sind, dass die Vögel fröhliche Konzerte in ihnen veranstalten, bisher nämlich habe ich nur Klageklänge vernommen.“ Ihren Höhepunkt erreichte die politische Kritik während der Französischen Revolution. 1795 schrieb Lacépède, die Menagerien seien Werke von Despoten, die „für die Natur nur Ketten übrig haben [...] Da die meisten dieser Vögel unschuldige und friedfertige Wesen

sind, sollten sie nicht in enge ungesunde Behausungen eingesperrt sein, sondern vielmehr eine gewisse Freiheit in mehr oder weniger geräumigen Gehegen geniessen können, alles, was an Zwang oder Sklaverei erinnert, muss so weit wie möglich aus dem Blick eines freien Volkes verbannt bleiben.“ Im 20. Jahrhundert erfreuten sich zoologische Gärten einer wachsenden Beliebtheit. Waren sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch dem Adel und einigen Privilegierten vorbehalten geblieben, so wurden sie jetzt zu bevorzugten Stätten des Freizeitvergnügens für breite Bevölkerungsschichten. Der Publikumsgeschmack wurde nun zum bestimmenden Faktor des tiefgreifenden Wandels, den der Zoo in seiner Symbolik erfuhr. Als Carl Hagenbeck im Hamburger Vorort Stellingen erstmals Tiere auf eine

Weise präsentierte, die das Bild einer gewissen Freiheit vermittelte, reagierte er damit offenbar auf eine Abscheu vor jedem Symbol von Gefangenschaft, seien es Ketten oder Gitterstäbe. Die aufsehenerregende Einweihung des privaten Zoos am 7. Mai 1907 bedeutete einen endgültigen Bruch mit der Vergangenheit, der als Befreiung der Tiere gefeiert wurde. Hagenbecks Memoiren wurden später unter dem Titel 'Cages sans barreaux' veröffentlicht. In Stellingen wurde der Zuschauer von der scheinbaren Freiheit des Tieres überwältigt: Er betrat einen imaginären Raum, der die Illusion eines Aufbruchs in die Wildnis simuliert und stimuliert. Die Szenographie der illusionistischen Zoos beruhte implizit auf dem Glauben, dass der zivilisierte Mensch im Kontakt mit der Wildnis wieder freies Leben ent-

decken kann. War das Tier früher ein passiver Gefangener hinter Gitterstäben, spielte es heute auf den künstlichen Felsen von Stellingen, die Rolle des selbstbestimmten wilden Freundes. Hagenbeck stellte hier erstmals seine von den englischen Gärten des 18. Jahrhunderts inspirierten Tiergräben vor: „Die Tiere sind bei dieser Art von Absperrung viel sicherer untergebracht als hinter Gittern. Aus den Gelassen mit vorgelagerten Gräben ist ein Entweichen gänzlich ausgeschlossen, während es mir bekannt ist, dass Gitterverschüsse schon hier und da durchbrochen worden sind.“ Hagenbeck liess sich das 'Panorama der Naturwissenschaften' patentieren, eine aus Plateaus und Gräben bestehende, gitterlose Freisichtanlage für die unterschiedlichsten Tierarten. Eric Baratay, Zoo - von der Menagerie zum Tierpark

Die Safaripark Idee

In den sechziger Jahren etablierte sich eine neue Form der Tierparks – der Safaripark. Die Tiere waren in einem relativ grossen Areal untergebracht, und die Besucher wurden in geschlossenen Fahrzeugen durch das Gelände geführt. In Südkalifornien war es möglich, ein Gelände von rund 720 ha sozusagen in eine afrikanische Landschaft zu verwandeln, durch teilweise natürliche Bodenvertiefungen und -erhebungen in riesige Gehege zu unterteilen und mit ganzen Herden von Giraffen, Antilopen, Elefanten usw. zu besetzen. Die Stallungen

sind sehr diskret, z.T. unsichtbar angelegt und können nachts die Tiere aufnehmen, ermöglichen also eine sorgfältige Kontrolle und individuelle Pflege. Eine geräuschlose Bahn führt um die weite Anlage herum und ermöglicht dem Besucher höchst eindrucksvolle Einblicke, vor allem in die afrikanische Fauna, während er über Lautsprecher die nötigen Informationen erhält, die er durch verschiedene Schriften ergänzen kann.



Demarkierungen

Hitchcock führt das mentale Bild in den Film ein. Das heisst: er macht die Relation zum Gegenstand eines Bildes, das sich dem Wahrnehmungsbild, Aktions- und Affektbild nicht einfach hinzugesellt sondern diese umformt und transformiert. Mit Hitchcock taucht eine neue Art von "Figuren" auf: Denkfiguren. Das mentale Bild bedarf besonderer Zeichen, die nicht mit denen des Aktionsbildes zu verwechseln sind. Es ist oft bemerkt worden, dass der Detektiv bei Hitchcock nur eine mediocre Nebenrolle spielt und dass Indizien/Indices wenig Bedeutung zukommt. Stattdessen lässt Hitchcock ihm ganz eigene Zeichen entstehen, die den beiden Arten von Relationen - den natürlichen und den abstrakten - Rechnung tragen. Ist die Beziehung eine natürliche und verweist ein Element auf andere innerhalb einer vertauten Reihe, in der jedes einzelne Element durch die anderen "interpretierbar" ist, so handelt es sich um Markierungen (marques). Es kann freilich jeder Zeit geschehen, dass eines dieser Elemente aus dem Geflecht herauspringt und unter Bedingungen auftaucht, die es einer Reihe entziehen oder mit ihr in

Widerspruch geraten lassen; in diesem Fall sprechen wir von Demarkierungen (demarques). Es ist also sehr wichtig, dass es sich um ganz gewöhnliche Elemente handelt, damit sich zunächst eines aus der Reihe lösen kann. In diesem Sinne meint Hitchcock, in The Birds müsse es sich um ganz gewöhnliche Vögel handeln.

In The Birds ist die erste Möwe, die die Heldin angreift, eine Demarkierung, denn sie bricht unvermittelt aus der artspezifischen Reihe aus, die sie mit dem Menschen und der Natur verbindet. Aber die riesigen Schwärme von Vögeln aller Art, die in ihren Vorbereitungen, ihren Angriffen und ihrer Rast im Bild erscheinen, sind ein Symbol: es sind keine Absrtaktionen oder Metaphern, es sind buchstäblich und tatsächlich Vögel, die aber in einem Umkehrbild das Verhältnis der Menschen zur Natur und das in die Natur übertragene Bild der Beziehung der Menschen untereinander darstellen. Die Demarkierungen und Symbole können, oberflächlich betrachtet den Indices ähneln; sie sind aber etwas völlig anders und bilden

Aussichtspunkte

Das Publikum hatte zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts schon seit mehreren Jahrzehnten mit einer zweiten Linie der Natur- und Landschaftswahrnehmungen den gerahmten Ausblick zur ästhetischen Routine werden lassen; Bei der touristischen Ansteuerung von Aussichtspunkten vor allem im Gebirge. Monika Wagner hat in einem ausserordentlich instruktiven Aufsatz diese touristische Praxis seit etwa 1770 am Beispiel der Erschliessung 'malerischer' Aspekte der Alpen nachgezeichnet und analysiert. Nicht nur wenn die adligen und bürgerlichen Reisenden durch sehr erfolgreiche bildliche Darstellungen von vornherein sozusagen auf den richtigen Blick trainiert, den sie dann 'in der Natur' zur gegenständlichen Bestätigung des schon gewussten Bildes suchen. Sondern sehr bald werden an besonders 'eindrücklichen' Stellen, so an dem sehr schnell berühmten 'Eismeer' unterhalb des Montblanc, die Touristen der ersten Phase regelrecht zu den Rahmen geführt, in denen der Landschaftsausschnitt erscheinen soll. "Markierte Wege, in den Reiseinstruktionen genau beschrieben, führen zu den Gletschern, und zwar zu einem festgelegten Punkt, zu einer imaginären Koordinate in der Landschaft. Bestimmt werden diese obligaten Ausflugsziele durch das normierte Bild dessen, was ein Gletscher als Inbegriff wilder Natur optisch bieten konnte." Und rasch werden dann an den 'empfindungsträchtigen' Aussichtspunkten Hüten oder regel-

rechte "Aussichtstempel" gebaut, aus deren Fenstern man - schon mit einem Mindestmass an Bequemlichkeit - den kalkullierten, gerahmten Blick auf den Ausschnitt der 'erhabenen Natur' hat. Wenige Jahrzehnte später bereits haben sich diese kleinen Rahmungsbauten oft in



Sing-Sing in Ossendorf

Den Käfig der Vögel betreten, ohne sie zum singen zu bringen.

die zwei grosse Zeichen des mentalen Bildes. Die Demarkierungen repräsentieren schockartige Zusammenstösse natürlicher Beziehungen (Serie); die Symbole sind die Knoten abstrakter Beziehungen (ensemble).

Mit der Erfindung des mentalen Bildes - oder Reaktionsbildes - fügt Hitchcock den Schlusstein in die Gesamtheit der Aktionsbilder sowie der Wahrnehmungs- und Affektbilder ein. Das erklärt sein Bildfeldkomposition. Nicht nur, dass das mentale Bild die anderen umrahmt, es transformiert und durchdringt sie.

Wenn eine der Neuerungen Hitchcock darin besteht, den Zuschauer in den Film einzubeziehen, mussten sich dann nicht auch die Darsteller auf mehr oder weniger augenfällige Weise den Zuschauern angleichen lassen?

(Gilles Deleuze, Kino 1 - Das Bewegungsbild, Frankfurt/Main 1997, Seite 272 ff)

komfortable Hotels verwandelt, mit Zahnradbahnen oder wenigsten mit der Kutsche erreichbar.

Lutz Fischer, Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von 'Natur', in: Harro Segeberg, Hrsg., Die Mobilisierung des Sehens

Psychotope

Wie bereits erwähnt sind Tier im Freiland in ihr Territorium eingesperrt. Die Territoriengrösse richtet sich in der Regel nach der Gruppengrösse, dem Druck der Nachbargruppen und vor allem nach dem Nahrungsbedarf bzw. -angebot. Da in Menschenobhut der Tierpfleger für die regelmässige Fütterung sorgt, kann ein künstliches Territorium sehr viel kleiner sein als ein natürliches. Dank Hedigers fundamentaler Erkenntnis, dass Raumqualität weit wichtiger ist als Raumquantität, können wir die Wildtierhaltung gegenüber Tierrechtlern wissenschaftlich vertreten. Eine Tieranlage, die die wesentlichen Fixpunkte enthält, die je nach Art unterschiedlich sind - z.B. Heim, Bad, Tränke, Suhle, Sandbad, Grabmöglichkeit, Kratzstelle, Kletterbaum, Felsen, etc. -, wird vom Bewohner akzeptiert. Dittrich konnte dies mit den 1,9 Meter breiten Gräben für Zebras und Antilopen beweisen. Obwohl die Tiere diese jederzeit überspringen könnten, tun sie dies nicht, weil sie ihr heimisches Zooterritorium nicht gegen die unbekannte und vielleicht risikoreiche Fremde tauschen möchten. Symbolische Grenzen, die manchmal geradezu lächerlich wirken, reichen auch für Kamele und Flammiges. Pfauen, Fasane, Lemuren, Krallenäffchen und andere Affenarten werden immer häufiger ganz freigehalten.

Nach dem zweiten Weltkrieg propagierte man aus Gründen der Hygiene die Substitution natürlicher Materialien durch künstliche, wie z.B. Edelstahl, Kunststoff und Fliesen, was die Parasitenbekämpfung erleichterte. Hutchins, Hancocks u. Corckett konnten nachweisen, dass Kleinkatzen eine naturalistische Möblierung vorziehen. Es ist durchaus naheliegend, dass sich Tiere in natürlicher Umgebung wohler fühlen und dadurch auch ein grössere Resistenz gegen Infektionen entwickeln. Schon 1948 führte Hediger den Begriff des Psychotops ein und meinte damit psychologische Anpassung von Lebewesen an ihren Biotop und ihre Prägung auf ihn. Bewusst wurde ihm dieses Phänomen angesichts von Batwas (einem Pygmäenvolk im ehemaligen Belgisch Kongo), die von belgischen Kolonialbeamten als ihrem einheimischen Regenwald in die Savanne verpflanzt wurden. In dieser fremden Umgebung wurden viele von ihnen psychisch krank, d.h. depressiv. Mit 98% genetischer Übereinstimmung ist naheliegend, dass gleiches auch für Menschenaffen und wohl auch für andere Arten gilt. Wir müssen heute aber nicht nur unseren Zootieren, sondern auch den Mitarbeitern und Zoobesuchern den richtigen Psychotop anbieten und letztere in den Biotop mit einbeziehen, was die Amerikaner "habitat immersion" nennen.

Lothar Dittrich, Dietrich v. Engelhardt & Annelore Rieke-Müller (Hg.), Die Kulturgeschichte des Zoos, Berlin, 2001, Seiten 121-123

Environmental enrichment

Dass Fütterung mehr beinhaltet als die Befriedigung der physiologischen Bedürfnisse eines Tieres, ist in letzter Zeit in der Tiergärtnerei zum Allgemeinort geworden: Bei den meisten Zootieren entfallen die Funktionskreise der Feinvermeidung und der Nahrungssuche, so dass sie über viel Freizeit verfügen. Hediger erkannte dies schon 1942 und schlug vor, diesen Beschäftigungsmangel mit Dressuren zu bekämpfen. Soweit es sich um biologisch sinnvolle Dressuren handelt, d.h., um das Vorstellen natürlicher Verhaltensabläufe wie etwa bei Robben, können wir dies unterstützen. Markowitz schlug als "Behavioral Engineering" vor allem den Einsatz von Technik und Computern vor, was einem modernen Anthropomorphismus gleichkommt. Erfreulicherweise werden inzwischen immer mehr natürliche Verhaltensanreicherungen angeboten wie Eisblöcke für Eisbären, Beutesimulator für Hyänenhunde, Holzrögel für Orang-Utas, Termitenstöcke für Schimpansen etc. Gleichzeitig werden erfreulicherweise auch Futterzusammensetzungen sowie Fütterungsort und -zeit wieder mehr nach der Natur ausgerichtet.

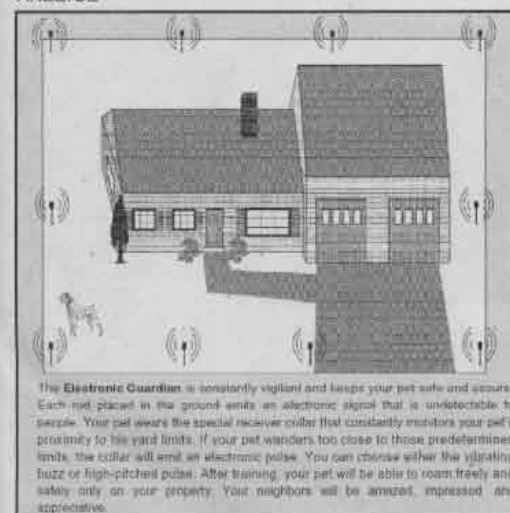
Beispiele für "environmental enrichment" im Münchner Tierpark Hellabrunn:

Haltung von Brillenblattnasen in einer nachgebildeten Tropfsteinhöhle mit grossen Ausflugs- und Ausweichmöglichkeiten (> 1100 qm ohne Trennung vom Besucherraum) Pinguinspaziergang Ab Dezember bis Mitte März täglicher Spaziergang der Königspinguine. Beutesimulator für Windhunde Laufstrecke von ca. 150m nach einer Beute, die an einem Seil beschleunigt wird.

Eisbären Eisbombe In 10-Liter Eimern schichtenweise eingefrorene Leckerbissen, die als Eisbombe ins Wasser geworfen werden.

Lothar Dittrich, Dietrich v. Engelhardt & Annelore Rieke-Müller (Hg.), Die Kulturgeschichte des Zoos, Berlin, 2001, Seiten 120-121, 180

ANZEIGE



The nuclear family apparatus

Harry F. Harlow (1905-1981) created and managed one of the first large captive indoor breeding colonies of monkeys. The colony was the site of production of disease-free rhesus infants as components of a major comparative psychology testing industry measuring simian mind and emotion in the service of liberal, humanizing reforms in social services, education, psychiatry, and family life. Establishing procedures between 1955 and 1960, Harlow and his colleagues produced monkeys for research at a large scale.

The monogamous father became an iconic Harlow natural-technical object of knowledge in a period of great concern for "the family" that characterized suburban America in the 1960's. The nuclear family apparatus was part of the incitement to discourse about sex and gender in the privileged biopolitical arena where power is embodied in modern societies. The apparatus made literal the theoretical concept of obligatory heterosexuality that would emerge from the mid-1970's in Euro-American feminist theory. The laboratory rhesus monkeys, as always,

at one of Harlow's last legacies to laboratory hardware: called by its designer "the well of despair" or "the vertical chamber apparatus," developed not only to achieve total social isolation, including visual contact, but explicitly to reproduce the state of utter hopelessness describes as characterizing human depression. Designed in the late 1960's, the pit was an effort to augment the depression created by earlier forms of social isolation. As always, the justification was the search for adequate models of human suffering and applicable therapies.

HARLOW AND THE TECHNOLOGY OF LOVE / 241

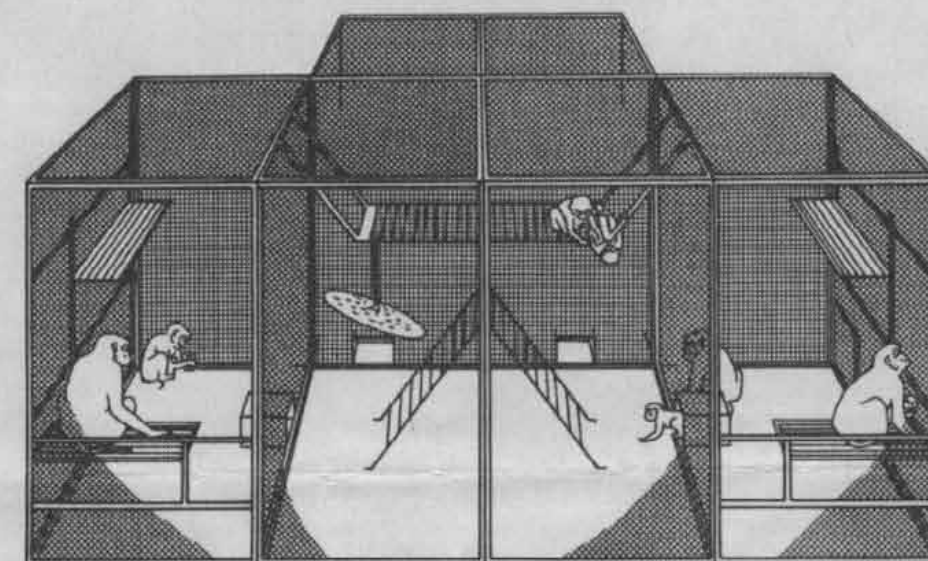


Figure 9.2 Diagram of the "nuclear family apparatus." Harlow Primate Laboratory, University of Wisconsin. Published with permission of Helen A. LeRoy.

Harlow and his colleagues isolated five affectional systems for study in various kinds of lab apparatus: infant love and maternal love, peer love, heterosexual love, and paternal love. The systems grow out of each other in various ways, and the monkey work was always closely associated with the mental health institutions. The study of paternal love is of particular interest for this chapter because its elucidation required a particularly intriguing artifact: the nuclear family apparatus. If ever there was a device designed to let animals exceed their feral achievements, this was it. "The nuclear family apparatus...is a redesigned, replanned, and magnified playpen apparatus where four pairs of male and female macaques live with their offspring in a condition of blissful monogamy. In the nuclear family apparatus each and every male has physical access to his own female and communicative access to all others."

complicated in the production of discourse in the rhetoric of their own pliable bodies.

Each infant in the nuclear family apparatus, a planned social environment worthy of Disney World, had access to the whole neighborhood, including his or her own father. "Their parents, however, always remained at home together." The apparatus was the final summation of the previously disassembled affectional systems, in which the stripped-down isolated monkey was gradually reconstructed to wholeness. The nuclear family apparatus embodied the telos in the study of love. Margaret and Harry Harlow designed an apparatus to optimize an infant's exposure to all the postulated affectional systems, in an architectural creation of the putatively "normal"--but never quite sufficiently in evidence to set mental health experts and other policy makers at ease--"human" nuclear family. The monkeys responded to this social opportunity beautifully. The fathers were nicely social with the babies and showed that they had a function in family life: threatening external enemies.

From the utopia of the nuclear family apparatus, let us conclude by looking

including social therapies, drugs, and electroshock. If the monkeys could be utterly reduced to despair, could they reconstituted with similar technologies? although Harlow recognized that the lab's normal monkeys were in fact partial social isolates, he and others looked from the mid-1950's for better experimental designs for infant isolation, including both schedules an apparatuses for confinement. A graduate student, Guy Rowland, standardized an isolation protocol for the Wisconsin laboratory; his device allowed monkeys to be raised from birth without seeing any other animal or part of an animal except the experimenters' arms and hands, and those only in the first 15 days of life. The experimenter could watch the monkey through a one-way vision screen, and learning tests could be administered by remote control. Monkeys could be released from the apparatus at varying ages and tested for recovery once they were allowed specific kinds of social contact. Full 12-month isolates could serve as a control group, since they never showed any vestige of social ability or signaling for the many years they were maintained in the lab.

Donna Haraway, Primate Visions, New York 1989, Page 240 ff

The Exterminating Angel (1962)
Luis Buñuel

After the dinner the guests cannot leave. There is no physical barrier at all, but they have no desire to leave the house. They cannot think in their minds that they want to leave. Days pass, and the guests quarrel and fight. Some commit suicide, some hallucinate. They become uncivilized and savage-like. Some sheep enter the house and they eat them. A bear enters the house. Outside the house the Army & Police watch and cannot enter. A little boy starts to walk towards the house, and is encouraged and cheered on by the crowd. He takes a few steps, then retreats in fear. Eventually all the guests realize together that they can think about leaving, and do so. They all then make for the nearest church to thank God. Then they cannot leave there.



Night of the Living Dead (1968)
Georg Romero

In the film, radiation from outer space reanimates the dead, who roam the earth as flesh eating zombies. The narrative focuses on a small group of humans who are thrown together by these circumstances and try to survive the night in a house besieged by zombies. However, rather than successfully pulling together to overcome the threat, the human inhabitants eventually fail to survive and the film features a remorselessly "unhappy" ending. Night's two lovers are burned alive and eaten because they love each other too much to be separated. The people in the house do not form themselves into a tight-knit community, but are largely destroyed by internal tensions and conflicts. And the forces of law and order are presented as a mindless and reactionary lynch-mob who accidentally shoot and kill the one remaining survivor at the end.



Dog Day Afternoon (1975)
Sidney Lumet

Sonny, a smart and tough if self-destructive Brooklynner whose plan to rob the local bank to fund his male lover's sex change goes absurdly wrong. Accompanied only by his dolittle accomplice, Sal, Sonny resorts to kidnapping a handful of bank employees when he realizes that all the money had been removed before his arrival. As the lengthy August day drags on, Sonny and the hordes of local police, make little progress, and eventually Sonny's wife and lover are brought to the scene. The crowd's sympathy is immediately captured by the charismatic Sonny, whose antagonism with the police is played out before an audience of millions in front of the TV, leading to an inevitably tragic finish.



„I'm a fuck up“
 „I'm an outcast“
 „I'm never gonna get out of this“

Sonny in *Dog Day Afternoon*



Cold war / stage setting



The Birds (1963)
Alfred Hitchcock

Vacationing in northern California, Alfred Hitchcock was struck by a story in a Santa Cruz newspaper: "Seabird Invasion Hits Coastal Homes." From this peculiar incident, and his memory of a short story by Daphne du Maurier, he created one of his most terrifying films. The Birds follows a chic blonde, Melanie Daniels, as she travels to the coastal town of Bodega Bay to hook up with a rugged fellow Mitch Brenner she's only just met. Before long the town is attacked by marauding birds. Melanie has to stay with Mitch and his family at their farm house. They await the next bird attack in the besieged house where a psychologically complicated scenario, a tense study of violence, loneliness, and complacency begins.



Oskar Sala im Gespräch:



Oskar Sala baute nach Vorgaben von Friedrich Trautwein 1930 das erste Trautonium und auf Anregung von Heiner Göbbels 1938 das grössere Volks- oder Rundfunktrautonium.

Für *die Vögel* schuf er mit diesem Instrument den gesamten Soundtrack.

Man sagt, ihr berühmtestes Filmmusikschaffen seien die Klangkulissen zum Hitchcockfilm "Die Vögel". Wie kam die Begegnung mit Alfred Hitchcock zustande?

Wir lernten uns erst kennen am Schluss, als bei mir alles fertig war, im Dezember 1961 im Haus Mars-Film, wo sich mein Studio befand. Er kam

zusammen mit Bernard Herrmann, seinem damaligen Hauskomponisten. Im grossen Mischstudio des Filmateliers wurde ihm der Film mit allen meinen Klangeffekten vorgeführt. Danach wollte er unbedingt die Instrumente sehen, was die Fotografen freute. Er freute sich, dass er acht Tage früher zu seinem

Weihnachtsurlaub nach St. Moritz fahren konnte, da er vorgesehene Korrekturtage nicht brauchte. Aufmerksam gemacht hatte ihn Remi Gassmann, Kompositionsschüler bei Hindemith zu meiner Zeit. Er kam Ende der 50er Jahre nach Berlin, war erstaunt über mein Studio und schlug vor, eine Ballett mit mir zu machen. Unsere Ballettmeisterin Tatjana Gsovsky brachte es 1960 an der Oper zur Aufführung. In den USA führte es sein Freund Balanchine auf, und bei dieser Gelegenheit lernt er die Crew von Hitchcock kennen, die ihm von ihren vergeblichen Versuchen berichteten, den Meister für sein neuestes Werk passende Vogelakustik anzubieten. Sein Einwand: "Ach, das höre ich doch jeden Tag von den Möwen und Kähen. Ich brauche etwas ungewöhnliches, was die Leute erschreckt." Da gab ihm Gassmann den Tip, dass jemanden kenn, der das wohl machen könnte, aber der sässe in Berlin und überkommen mit seinem elektronischen Studio, ausgeschlossen. Also schickten sie Gassmann mit einem Probeakt zurück, es war der Hausüberfall durch die Vögel. Ich machte ihn, es war ein bisschen Knochenarbeit. Da war ja nicht nur mit Möwen, sondern auch mit Fenstern, Türen, Schränken, Nägeln und Hämmern allerhand los; eine Art Gesellenprüfung für Synchrontechnik. Ich muss sie doch wohl bestanden haben, denn schliesslich kam Gassmann mit dem totalen Film zurück.

(Peter Badge, *Oskar Sala - Pionier der elektronischen Musik*, Deutsches Museum Bonn 2000)

Special Effects

Hitchcock setzte in *The Birds* nicht nur neuartige Klangerzeuger, sondern auch neue Bildverfahren ein. Viele der Szenen bestanden aus mehreren Layern, die in Matte und Chroma Key Verfahren zusammengesetzt wurden. Eine von den Disney Studios neu entwickelte 'yellow screen' wurde verwendet um die Vögel ins Bild zu integrieren.

There are many ways of increasing the areas of a scene without building scenery or adding to the amount of floor space. The techniques used not only give additional dimensions, but also permit effects to be obtained that might be impossible in real terms.

Matte Shots

These are usually associated with film, the tv equivalent being the electronic inlay and overlay devices for obtaining similar results. Briefly, a film matte is the process by which part of a frame is left unexposed so that it can later be used to record another picture. In this way two components may be used to produce a single picture on one negative. The simplest example is where a black card

is positioned in front of the camera so that only half the picture is recorded. The film is then rewound without moving the position of the camera and the black card is repositioned to obscure the part of the scene that has already been filmed. The composite picture is called a split screen. It permits an actor to appear as two people in the same shot. Matte work is the province of the camera and the processing laboratories and involves some very complicated processes. The most versatile is known as traveling matte where backgrounds can be inserted behind actors who have previously played their scene against a colored backing.

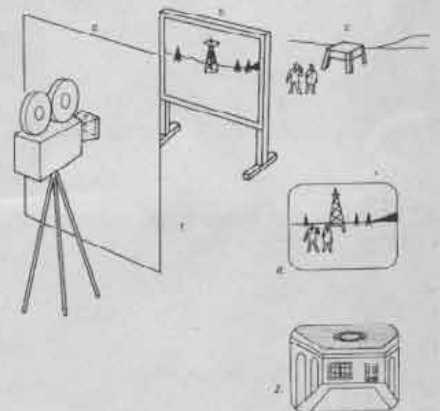
Glass shots

Glass shots are often used where it is required to show a ceiling without actually constructing one. The technique is to set a sheet of glass in front of the camera and for the false ceiling to be painted directly on the glass. This must be done with constant reference to the camera eye piece to insure that the painting lines up with the studio set. The size of the painting and its distance from the camera are governed by the fact that both scene and foreground glass must be in focus. As the sheet of glass reflects anything in front of it, the camera must be in a darkened area or

surrounds by black drapes. Glass is used when particularly fine work or disconnected items have to appear in the scene, but there are many instances when it can be dispensed with and a simple cardboard employed. This is possible when skies, landscapes, or seascapes are included in a scene. The card, painted to blend with the scenery can be made to match at some convenient natural boundary—such as the horizon of the ridge of a roof. For a false ceiling for studio scenes the tops of flats on the set and the bottom of a piece of card blend quite satisfactorily. The glass shot does not always require the work of an artist: cut-out photographs, provided they are big enough, can be used to supplement the scene.

Chroma Key

Chroma Key, or the 'blue screen' technique, relies on the electronic switch to combine parts of two different pictures. But unlike the matte box, it has the ability to deal with moving objects, no matter how fast they travel or how complex their outlines. Chroma Key receives all its control information from the primary picture and works as follows. Picture



No. 1 is screened against a background of blue. The camera, whenever and wherever it sees this blue, passes the information to the switch. The switch, which has been programmed to change over whenever the blue appears, changes the input to that of picture No.2. This means that the final picture, instead of having a blue background, shows the performer against a picture from the second source. The performer may move anywhere in front of the blue screen and will always appear to be part of the background picture.

Bernhard Wilkie, *The Techniques of Special Effects in TV and Film* Oxford 1971, S.153