

TIERE IM FILM

Eine Menschheitsgeschichte der Moderne

Herausgegeben von

MAREN MÖHRING, MASSIMO PERINELLI

und

OLAF STIEGLITZ



2009

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft, Bonn

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Kamera-Hund (Entwurf Kerstin Davies)

© 2009 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Druck und Bindung: MVR-Druck GmbH, Brühl
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Germany

ISBN 978-3-412-20341-2

Inhalt

Vorwort	1
<i>Maren Möhring, Massimo Perinelli, Olaf Stieglitz</i> Tierfilme und Filmtiere. Einleitung	3
<i>Akira Mizuta Lippit</i> The Parable of Animals. Animated Language	11
SEKTION 1: CINEMALITY – MEDIALISIERUNG DER TIER-MENSCH-DIFFERENZ	27
<i>Rolf F. Nohr</i> Tarzans Gesicht und die ›letzte Differenz‹	29
<i>Christiane König</i> Wie aus einem Mädchen keine Frau, sondern ein Wolf wird. <i>Becoming Animal</i> in Neil Jordans <i>Zeit der Wölfe</i>	47
<i>Sulgi Lie</i> Kreatürliches Kino. Zur ästhetischen Egalität in Robert Bressons Tierbildern	63
SEKTION 2: WILDTIERE	79
<i>Vinzenz Hediger</i> Töten und Abbilden. Zum medialen Dispositiv der Safari	81
<i>Hendrik Pletz</i> »Es wäre besser um die Welt bestellt, wenn die Menschen sich untereinander wie Löwen benähmen«. Die ersten Grzimek-Filme und die junge Bundesrepublik	97
<i>Pascal Eitler</i> Stern(s)stunden der Sachlichkeit. Tierfilm und Tierschutz nach ›1968‹	115

Jens Ivo Engels

Tierdokumentarfilm und Naturschutz in der zweiten Hälfte
des 20. Jahrhunderts. Ein Kommentar 127

Jonathan Burt

Morbidity and Vitalism. Derrida, Bergson, Deleuze
and Animal Film Imagery 141

SEKTION 3: INSEKTEN 161

Norbert Finzsch

»I don't rejoice in insects at all«. Soziale Insekten in der
westeuropäischen Kulturgeschichte und im Science-Fiction-Film 163

Dorothe Malli

Der Facettenblick. Insekten vor der Kamera 177

Gudrun Löhner

Anopheles Anni vs Malaria Mike. Masculinity, Sexuality
and Malaria-education in 1940s Animation Films 193

Petra Lange-Berndt

Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht.
Insekten im Spiel- und Experimentalfilm 207

SEKTION 4: HAUSTIERE 221

Olaf Stieglitz

Citizen Lassie. Tiere als bessere Staatsbürger
im US-Fernsehen der 1950er Jahre 223

Eva Hohenberger

Blacky, 12, verschmust. Zur Konstitution des »Haustiers« in den
Tierversmittlungssendungen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens 237

Maren Möhring, Massimo Perinelli

Utopia, mon amour 249

Bibliografie 265

»Es wäre besser um die Welt bestellt, wenn die Menschen sich untereinander wie Löwen benähmen«

Die ersten Grzimek-Filme und die junge Bundesrepublik

Abstract: This paper analyzes the two most well-known films of the German documentary filmer, Bernhard Grzimek, *Kein Platz für wilde Tiere* (West Germany, 1956) und *Serengeti darf nicht sterben* (West Germany, 1959). Seen as historic documents of certain important discourses after World War Two, both films, the text argues, establish a background of Africa and wild animals in front of which the myth of ›the hour zero‹, the sole guild for commencing the war, and the burden of being responsible for the worst crime in human history are combined in a productive way.

The paper is subdivided into four main parts. Firstly, the author shows how the films project the concept of the state onto the African animal populations in order to construct a specific relation between animals, the state and human beings. Animals and their presentation here serve the purpose of the re-signification of the recent German past. In the second part, animals and human beings are juxtaposed with regard to Darwinian laws of nature. Thirdly, the text scrutinizes strategies of hybridization and how the German audiences of the films were able to transgress the borders to ›noble animals‹ and declare African nature a utopia. Finally, the text demonstrates how the two films together form a kind of renewed dispositive of the notion of ›Nation‹.

Als im Jahre 1996 das *Heidelberger Institut für systematische Forschung* und die *Internationale Gesellschaft für systemische Therapie e.V.* das Programm für den von ihnen organisierten Kongress »Science/Fiction-Fundamentalismus und Beliebbarkeit in Wissenschaft und Therapie« vorstellten, löste dies eine Welle der Empörung aus. Der australische Philosoph und Bioethiker Peter Singer sollte nach Deutschland reisen und seine Gedanken in dem mit »Reason and Fundamentalism in Ethics« betitelten Vortrag darstellen (AstA 1998: 4).¹ In seinem viel diskutierten Buch *Praktische Ethik* vertritt Singer die Meinung, dass Menschen und Tiere gleichwertig zu behandeln seien. Dies führt ihn zu zwei Schlussfolgerungen: Erstens müsse der

¹ Singer wurde schließlich aufgrund der Proteste wieder ausgeladen.

Begriff des Rassismus durch den Begriff des Speziesismus ersetzt und zweitens müsse die bei Tieren praktizierte Euthanasie auch auf die menschliche Spezies ausgeweitet werden (vgl. Singer 1994).

Das im Titel dieses Beitrags verwendete Zitat stammt jedoch nicht aus Singers Schriften, sondern aus Bernhard Grzimeks Film *Serengeti darf nicht sterben* von 1959. Scheinen die beiden Autoren sowohl räumlich wie zeitlich weit voneinander entfernt zu liegen, so verbindet sie neben ihrer Liebe zu Tieren die Frage nach der Besonderheit des Säugetiers Mensch. So ist es interessant zu fragen, was es historisch bedeutet, dass nur circa zehn Jahre nach der Niederlage des nationalsozialistischen Deutschlands und dem Ende seiner praktizierten Euthanasiepolitik, zu einem Zeitpunkt, als die Würde des Menschen gerade für unantastbar erklärt worden war, Filme mit großem Erfolg den deutschen wie den internationalen Markt eroberten, in denen die Differenzierungskriterien zwischen Tier und Mensch zur Disposition standen. Biopolitische Überlegungen zu Überpopulation und ›Entartung‹ stellten schon weit vor dem Nationalsozialismus ein komplexes Verhältnis von Mensch und Tier her. Diesen Diskurs führte die deutsche Politik im ›Dritten Reich‹ zu einer neuen Extremform. Während der Tierschutz ein bis dato unbekanntes Ausmaß annahm, wurden ganze Bevölkerungsteile ideologisch auf eine niedrigere Stufe gestellt als Tiere (vgl. Sax 2000).

Schaut man sich nun die Filme Grzimeks an, so bemerkt man markante Überschneidungen: In einer Überbewertung der Nächstenliebe zwischen den Tieren formulierte er einen zivilisationskritischen Darwinismus, der die Würde der Tiere Afrikas durch verschiedene Strategien rassistischer Hierarchisierung nicht selten höher bewertet als die des Menschen.

Dieser Artikel untersucht die beiden ersten und wohl auch berühmtesten Filme Bernhard Grzimeks: *Kein Platz für wilde Tiere* (BRD 1956)² und *Serengeti darf nicht sterben* (BRD 1959)³. Dabei geht es um die Historisierung der beiden Filme als Zeugnisse zeitgenössischer diskursiver Aushandlungsprozesse. Zentrale Annahme ist hier, dass sich in den in Afrika gedrehten Filmen Grzimeks der Mythos der Stunde Null, die alleinige Kriegsschuld sowie die Last des größten Verbrechens der Menschheitsgeschichte auf besondere Weise verwoben und im Kontext des Natur- und Tierschutzdiskurses neuartig verhandelt werden konnten.

Bevor die Filme unter vier Gesichtspunkten analysiert werden, erfolgt zunächst eine Problematisierung der Arbeitsthese. In der Untersuchung der Filme wird dann erstens gezeigt, wie das Konzept des Staates auf die afrikanische Tierpopulation projiziert und dadurch Tier, Staat und Mensch in eine

² Regie: Bernhard und Michael Grzimek, Drehbuch: Bernhard Grzimek, Kamera: Michael Grzimek.

³ Regie, Drehbuch, Kamera: Bernhard und Michael Grzimek.

komplexe Relation gestellt wurden. Des Weiteren soll gezeigt werden, inwiefern die Filme als Teil zeitgenössischer Versuche zu verstehen sind, die jüngste deutsche Geschichte umzudeuten. Zum Dritten folgt eine Gegenüberstellung von Mensch und Tier in ihrer jeweiligen Beziehung zu den darwinschen Naturgesetzen. Als Viertes werden darauf aufbauend den Filmen inhärente Hybridisierungsstrategien untersucht. Dabei werden sowohl die Empathie des Zuschauers als auch die ästhetischen und rhetorischen Mittel analysiert, die das hierarchische Dreieck Europäer-Afrikaner-Tier stabilisieren, es punktuell aber auch zu unterlaufen in der Lage sind. So wird gezeigt werden, in welcher Form und unter welchen Bedingungen das weiße deutsche Publikum die Grenze zum edlen Tier oder gar zum »edlen Wilden« zu überschreiten vermag und Afrika zum utopischen Naturreservat verklärt wird. In dieser Logik fahren die Filme fort und setzen den Schwarzen als Wilderer und Umweltzerstörer antagonistisch und degradierend dem Tier gegenüber und weisen damit den Deutschen weiterhin ihre traditionell übergeordnete und koloniale Position zu. Als Letztes werden die Ergebnisse auf den Begriff der Nation angewendet und gezeigt, wie sich im Laufe der Filme ein erneuertes Dispositiv von Nation organisierte, welches nun nicht mehr als solches benannt werden musste und damit die neue diskursive Nachkriegsordnung des Sagbaren einhielt.

Internationaler Naturschutz – ein Heimatschutz

Die bundesrepublikanische Gesellschaft der 1950er Jahre war von einem ambivalenten Verhältnis zu den Vereinigten Staaten von Amerika geprägt, welches zwischen radikaler Ablehnung und nahezu uneingeschränkter Begeisterung pendelte (vgl. Lütke 1996; Schildt 1999). Wurde auf der einen Seite die Angst vor einer Amerikanisierung beschworen, war zum anderen eine große Verehrung des expandierenden amerikanischen Naturparkwesens zu erkennen wie auch eine rhetorisch-argumentative Orientierung westdeutscher Umweltschützer am amerikanischen *new conservatism* (vgl. Engels 2006: 80-85). Eine Übereinstimmung zwischen deutschen und amerikanischen Umweltschützern lässt sich auch im Verhältnis zum afrikanischen Kontinent nachweisen: Parallelen und gegenseitige Beeinflussung fanden sich sowohl in der allgemeinen Rede über »Afrikas Wildnis« wie auch in deren kinematografischen und televisuellen Darstellungen (vgl. Adams 1996; Mitman 1999; Beinert 2000; Chris 2006; Baer 2001).

Wie ordnen sich nun Grzimeks Filme in den naturschützerischen Diskursraum der Nachkriegszeit ein? Sind sie eher als Teil eines internationalen Naturschutzdiskurses oder im Kontext von Aushandlungsprozessen des Nationalen zu betrachten? Für Ersteres spricht, neben dem zuvor Erwähnten, mit

Sicherheit der große internationale Erfolg, den besonders *Serengeti darf nicht sterben* mit dem Gewinn des Oscars für den besten Dokumentarfilm aufzuweisen hatte. Dennoch will dieser Artikel seinen Fokus auf die Geschichte der jungen Bundesrepublik Deutschland legen. Denn so sehr der Erfolg des Films wie des Naturschutzdiskurses weit über die Grenzen Deutschlands hinausweist, so können doch nationale Spezifika bzw. die Aushandlungen des Nationalen im Zusammenspiel von internationalen Debatten und nationalen Traditionen unmöglich ausgeblendet werden. Es ist dann zu fragen, warum es ›den Deutschen‹ zum Entstehungszeitpunkt der Filme so wichtig schien, einen entfernten Kontinent und seinen Naturraum zu retten, zu einem Zeitpunkt, als doch das ›eigene‹ Land sich selbst noch im Wiederaufbau befand.⁴

Warum Afrika? Zwei Dinge greifen hier ineinander. Erstens bot Afrika einen diskursiv gut vorbereiteten Raum, auf dessen Sedimenten aufgebaut bzw. aus denen zitiert werden konnte. In ihrem Fazit zu Albert Schweitzers Popularität in den 1950er Jahren schreibt Caroline Fetscher über den Mythos Lambaréné:⁵ In diesem Ort sehe man »Wiedergutmachung und Wiederholung und Utopie in einem« (Fetscher 2000: 241). Afrika, für die Deutschen ein unbekannter und doch mythisch präsenter Kontinent, bot ihnen die Möglichkeit, ihre Vergangenheit zu reflektieren und gleichzeitig verdrängend umzudeuten. Über Afrika, dessen Bild international von der Vorstellung seiner Unberührtheit geprägt war, ließ sich ein in der deutschen Gesellschaft existierendes Begehren nach natürlicher Ursprünglichkeit artikulieren. Denn: »Wie sich die Kolonialmächte Afrika aufgeteilt haben mögen: In Wirklichkeit gehört dieser Erdteil allen, die sich in Gedanken trösten, daß es noch wilde Tiere und unberührte Länder auf Erden gibt« (Grzimek 1954: 12).

Zweitens, und dies scheint ein Schlüssel zum Verständnis von Grzimeks Filmen zu sein, ist das zeitgenössische Verständnis von Naturschutz in Deutschland zu erwähnen. Denn dieses war noch eng verknüpft mit Konzepten von »Volkstumspflege«, »Volksgesundheit«, »gesellschaftlicher Sittlichkeit«, »ethnischer Dignität« und »nationaler Substanzsicherung« (Oberkrome 2005: 34f.).

Zusammenfassend hieße dies, so die These, dass im Reden über die Rettung Afrikas eine Sehnsucht benannt werden konnte, die sich auf die Einheit von Volk und Raum samt dem damit eng verbundenen Authentizitätsdiskurs

⁴ Umgekehrt ließe sich fragen, warum Grzimeks Filme international so großen Erfolg hatten. Für ein solches Projekt wäre sowohl eine Analyse zeitgenössischer Diskurse des jeweils untersuchten Landes wie die Übersetzung in die jeweilige Landessprache heranzuziehen.

⁵ Das sogenannte ›Urwaldspital‹ wurde 1913 von Schweitzer gegründet. In den 50er Jahren erhielt Schweitzer unzählige Auszeichnungen für sein Wirken in Lambaréné im heutigen Gabun, darunter auch 1952 den Friedensnobelpreis.

richtete, ohne sich dabei zu sehr mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen zu müssen. Ein Verdrängungsmechanismus, dessen Problematik Brecht schon 1939 herausgestellt hatte: »Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es Schweigen über so viele Untaten einschließt!« (Brecht 1998: 83)

»367.000 Tiere suchen einen Staat« – Die afrikanische Tierwelt als Gesellschafts- und Geschichtsutopie der 1950er Jahre

In Michael Flitners 2000 erschienenem Aufsatz über die *Kein Platz für wilde Tiere* und *Serengeti darf nicht sterben* zugrunde liegenden Bücher (Grzimek 1954; Grzimek/Grzimek 1959) heißt es im Fazit: »So lässt sich ›Kein Platz für wilde Tiere‹ auch als ein Buch lesen, in dem der ›Urwald‹ als Bühne dient, auf der die deutsche ›Suche nach dem richtigen Platz‹ auf vergleichsweise schadlose Art in der Tierwelt inszeniert wird« (Flitner 2000a: 260).⁶ Diesem Zitat vorausgehend zeigt Flitners überzeugende Analyse detailliert, wie Grzimek in seinen Büchern das koloniale und faschistische Erbe Deutschlands aufgreift und für die Gesellschaft der jungen Bundesrepublik produktiv umdeutet. In *Kein Platz für wilde Tiere* »zeigt sich der Tropenwald als Bühne einer prekären Identitätssuche der Deutschen nach dem NS-Faschismus, die in der Form eines kontrollierten Naturschauspiels vonstatten geht« (ebd.: 245). Im Folgenden soll, auf diesen Ergebnissen aufbauend, die Interpretation um die Analyse des Mediums Film erweitert und der innerhalb Grzimeks Utopie konstruierte Tierstaat untersucht werden. Zwei entscheidende Elemente fügen sich hier ideal zusammen. Erstens bot das Tier eine scheinbar unmittelbare Repräsentationsfigur des Authentischen, die gleichzeitig aber so sehr in der diskursiven Zone des *Anderen* lag, dass die Gefahr einer Regression des deutschen Publikums hin zum Tier minimal war. Das Publikum konnte und sollte sich zwar solidarisch mit dem Tier zeigen und auch sein eigenes Schicksal in ihm wiederentdecken, dabei aber nicht die traditionellen Blick- und Machtverhältnisse der Menagerie verlassen.

Zum Zweiten kam die allseits anerkannte wissenschaftliche Reputation Grzimeks als Tierpsychologe hinzu.⁷ Vor diesem Hintergrund hob sich der

⁶ Dieser Artikel ist zusätzlich in einer gekürzten und leicht veränderten Fassung in den *Blättern des Informationszentrums 3. Welt* (2000b) veröffentlicht worden. Hier wird sich ausschließlich auf die ›Originalversion‹ im Sammelband *Der deutsche Tropenwald* (2000a) bezogen.

⁷ Eines der bekanntesten frühen Werke, welches immer wieder neu aufgelegt wurde, ist Grzimeks 1941 erstveröffentlichtes Buch *Wir Tiere sind ja gar nicht so! Plaudereien, Beobachtungen und Versuche aus dem Tierreich* (Grzimek 1941). Des Weiteren unterstrich Grzimek seine Wissenschaftlichkeit in der Regel mit seinem Titel. Sowohl in

Film in der Wahrnehmung des Zuschauers explizit von der Literaturgattung der Fabel ab und befreite die Sprache des Sprechers von dem relativierenden Effekt der Metapher. Der Staat der Tiere war demnach nicht nur eine bildliche Umschreibung für etwas, sondern durchaus wörtlich zu nehmen.

Prinzipiell muss vorweggenommen werden, dass die Tierstaaten in *Kein Platz für wilde Tiere* und die in *Serengeti darf nicht sterben* sich in Teilen massiv unterscheiden. In Ersterem ist das Töten von Tieren ein absolutes Tabuthema, das nicht in das Projekt des Films zu passen scheint. In *Serengeti darf nicht sterben* hingegen nimmt der Tod als Element des natürlichen Nahrungskreislaufs eine zwar nicht zentrale, aber auch keineswegs zu vernachlässigende Stelle ein. Dies hat wohl vornehmlich zwei Gründe: Erstens geht es in *Kein Platz für wilde Tiere* um eine allgemeine Sensibilisierung für die afrikanische Natur und in *Serengeti darf nicht sterben* um die perfekte Vermessung eines noch intakten und zu schützenden Ökosystems. Zweitens sind die zur Identifikation angebotenen Tiere gänzlich andere: Vögel, Nilpferde und Paviane auf der einen und das Löwenrudel auf der anderen Seite.

Tiere, diese Grundthese macht Grzimek in beiden Filmen an mehreren Stellen explizit, sind wie Menschen: So markieren sie »wie die Menschen [...] ihre Ländereien« und, »wie man sieht, ist bei den Tieren doch vieles ähnlich wie bei uns«. Weiter heißt es dann jedoch: »Löwen bringen zwar friedliche Tiere um und verzehren sie – genau wie wir –, aber sie morden sich nicht gegenseitig und es gibt keine tödlichen Kriege unter ihnen – anders als bei uns«. Grzimek präsentiert das Tierreich also als ein »Paradies«, dem der Mensch nicht mehr angehört, das jedoch weiterhin als Folie fungiert, um auch menschliche Ordnungen zu thematisieren.

Einen zentralen Topos in Grzimeks Werk bildet der Staat. Dies zeigt sich sowohl an der Häufigkeit des verwendeten Begriffs wie auch an den exponierten Stellen, an denen er auftaucht. Das in der Zwischenüberschrift wiedergegebene Zitat (»367.000 Tiere suchen einen Staat«) findet sich an keiner geringeren Stelle als dem Untertitel zum Bestseller *Serengeti darf nicht sterben* (Grzimek/Grzimek 1959). Am klarsten illustriert die Szene über den »Vogelstaat« die Bedeutung des Staates im Film überhaupt. Diese ist positioniert am Ende des ersten Drittels von *Kein Platz für wilde Tiere* und markiert einen vorläufigen Höhepunkt des sozialen Miteinanders der Tiere.⁸ Ganz in der Nähe der Nilpferde

»haben Vogelmänner auf diesem Baum einen Staat gegründet, eine richtige Republik. Zu dem Vogelstaat gehören dutzende kunstvoll gewebte Einzimmerwohnungen, die

seinen Büchern wie auch in seinen Filmen trat er als Dr. Bernhard Grzimek in Erscheinung; in seinem Buch zum *Serengeti*-Film sogar als Prof. Dr. Dr.

⁸ Eine sehr gute Sequenzeinteilung der Filme findet sich bei Torma: *Kein Platz für wilde Tiere* (Torma 2004: 65-82), *Serengeti darf nicht sterben* (Torma 2004: 87-108).

wie Kokosnüsse in den Zweigen hängen. Die Bewohner heißen Webervögel. [...] Diese Nester sind so fest genäht, dass sie jahrelang Wind und Wetter Trotz bieten. [...] Ein Staat mit festen Gesetzen und Eigenheimen. [...] Die Vogel männer sind prächtig bunt und die dazugehörigen Frauen unscheinbar. Sie helfen übrigens nicht beim Wohnungsbau, sondern sie schauen zu und putzen sich – na, so wie Frauen eben tun.«

Ähnliches erfährt der Zuschauer nach einem kurzen Exkurs zur Friedliebigkeit der Elefanten auch über ein Pavianrudel:

»Meist sind an erhöhten Punkten Schildwachen aufgestellt. Deswegen können die Übrigen sorglos und unbekümmert spielen. Allerdings völlig frei und ungebunden lebt auch ein wilder Pavian nicht, denn eine Pavianherde kennt keine Gleichberechtigung. Da gibt es Vorgesetzte, die den Ton angeben, und Untergebene, die tüchtig schikanieren werden. Sie haben – wie die meisten geselligen Tiere – eine strenge soziale Rangordnung. Jeder kennt seinen Platz, genau wie beim Militär. [...] Auch Paviane, wenn wir es auch nicht gerne wahrhaben wollen, sind uns ähnlicher, als wir denken.«

Wir haben es demnach mit Gesellschaftsformen zu tun, die streng organisiert und hierarchisiert sind, auf Eigentum gründen und in denen das Ideal einer patriarchalen Arbeitsteilung der Geschlechter herrscht. Und noch mehr: Sie sind uns, den Menschen, sehr ähnlich. Bedenkt man die zeitgenössischen Verhältnisse in Westdeutschland, in denen sowohl die staatliche als auch die familiäre Ordnung mehr umkämpft als gefestigt schien, so lässt sich hier leicht eine idealisierte Projektion erkennen, die den Film eher im Lichte eines Erziehungs- und weniger in dem eines Dokumentarfilms erscheinen lässt. Am tierischen Wesen sollte Deutschland genesen.⁹ Immer wieder ist hier auf die Strategie hinzuweisen, dass über das Tier, als Repräsentant der Authentizität, Kultur in Natur überführt wird und sogar durch das Kapital produzierte Abhängigkeitsverhältnisse und Schikanierungspraktiken zwischen Vorgesetztem und Untergebenem als einer ahistorischen und unhinterfragbaren Logik folgend inszeniert werden.

Diese Transformation ins Ahistorische ermöglichte aber auch ein Reden über die eigene Vergangenheit. So berichtet Grzimek vom Krieg und den noch sehr aktuellen Erinnerungen an diesen, an einer Stelle, an der es um Flusspferde zu gehen scheint: Der sich hier stets durch »sportliche Fairness« auszeichnende Kampf ist ein anderer als bei den Menschen, »sie [die Flusspferde] verfolgen den Gegner nicht über seine Niederlage hinaus«. Die Tierwelt ermöglichte dem Film damit also nicht nur, eine Parallele zum menschlichen Miteinander zu ziehen, sondern auch eine Utopie zu konstruieren,

⁹ Es ist hier mit Sicherheit interessant zu überlegen, inwiefern die Inszenierung des Ideals gerade auf die Brüchigkeit realer Verhältnisse verweist, wenn doch umgekehrt das Reden von der Krise der Männlichkeit immer auf eine hegemoniale männliche Matrix bezogen ist (vgl. Martschukat/Stieglitz 2005: 82ff.).

eine »friedliche Gemeinschaft« in einem »perfekten Zustand«, die gleichzeitig ein revisionistisches Potenzial bereithielt, den Täterstatus der Deutschen auf die Alliierten, die »den Gegner über die Niederlage hinaus verfolgten« und vertrieben, zu übertragen. Insoweit die Filme die Tiere als Opfer in Stellung brachten und zur Identifikation mit ihnen einluden, konnten sie durchaus einen deutschen Opferdiskurs befördern. Svenja Goltermann zeigt in ihrer Studie zu verletzten Kriegsheimkehrern, wie dicht Täter- und Opferdiskurs in der Nachkriegszeit verwoben waren. Um die alltägliche Präsenz verwundeter und lahmer Menschenkörper herum entspannen sich zentrale und gleichzeitig paradoxe Diskurse. War der verletzte Mann eine materialisierte Erinnerung an Krieg und Kriegsschuld, wurde er immer auch als Aufruf zur christlichen Nächstenliebe instrumentalisiert. Die Heilung des ehemaligen Landsers wurde in einem doppelten performativen Akt erlangt: der Auslöschung des Gedächtnisses einerseits und der Bildung eines zusammenhaltenden Opferkollektivs andererseits (vgl. Goltermann 1999). So ist es nicht erstaunlich, dass auch auf diesem Gebiet sich die Tiere – diesmal wieder die Löwen – als Vorbilder eines »richtigen Lebens« zeigten: »Wir haben mehrfach beobachtet, dass verwundete oder lahme Löwen mit Gesunden umherzogen. Die Kranken konnten bestimmt selbst keine Tiere mehr jagen, aber sie blieben doch stets gut genährt. Die anderen müssen sie mit versorgt haben.«

Kommunikation, so eine triviale Weisheit, beruht auf mindestens zwei Elementen: dem Sender und dem Empfänger. Weit weniger trivial ist es zu erkennen, dass das Empfangen ein weit komplexerer Vorgang ist, als es scheint. Neben dem dem Medium inhärenten Rauschen, welches die Botschaft verzerrt, ist es der Empfänger selbst, der im Decodieren der Botschaft einen aktiven Akt der Sinnzuschreibung vollzieht,¹⁰ wobei es falsch wäre zu behaupten, dass der filmische Text einer willkürlichen Lektüre durch den Zuschauer unterliegt.¹¹ Diese Sinnzuschreibungen sind einer medial-semanticen Kompetenz geschuldet, die sich im Laufe der individuellen Sozialisation entwickelt (vgl. Voss 2006: 69).¹² Das heißt, dass der Zuschauer permanent das Dargebotene mit dem eigenen Leben in eine assoziative und affektive Verbindung setzt. Diese epistemologische Grundannahme ermöglicht es

¹⁰ Einen guten Überblick zu Theorien über das individuelle Entschlüsseln eines Textes, mit dem Schwerpunkt auf John Fiske, bietet Goldbeck (2004: 65-128).

¹¹ In der modernen Philosophie ist wohl Wittgenstein die Erkenntnis zu verdanken, dass eine Kommunikationstheorie der radikalen Privatheit beziehungsweise eine Theorie, die die Intersubjektivität einer kommunikativen Praxis leugnet, sinnlos ist; vgl. grundlegend hierzu Kripke (1987).

¹² Zum Verhältnis von Biografie und Filmverstehen haben zahlreiche Autoren veröffentlicht. Ein sehr klares und reduziertes Model, welches auch in diesem Kontext angewendet werden kann, bietet Hartmut Winkler (2004: 110-130).

dem Historiker oder der Historikerin, über mögliche Assoziationen und Sinnzuschreibungen des damaligen Publikums zu reden. So ist es in diesem Rahmen mit Sicherheit sinnvoll darüber nachzudenken, inwieweit sich das nicht selten publikumswirksam eingesetzte Vater-Sohn-Verhältnis der Grzimeks im individuellen Erfahrungsraum des Filmbetrachters fortsetzte.¹³ Gerade der tragische Tod von Michael Grzimek beim Dreh von *Serengeti darf nicht sterben* bot ideale Anschlussmöglichkeiten für das Publikum, den Verlust des im Krieg gefallenen eigenen Sohnes zu verarbeiten. Dabei ermöglichte der junge Grzimek mit seinem für die »rechte Sache« gegebenen Leben nicht nur den Eltern des toten Landsers, diesem den Platz eines Märtyrers zuzuweisen, sondern möglicherweise auch der gesamten Nation, den Mythos der sauberen Wehrmacht und des normalen wie strategisch notwendigen Krieges zu untermauern.¹⁴

Der von Wilderern verwundete, am Flussufer liegende Elefant, dessen Sterben gegen Ende von *Kein Platz für wilde Tiere* minutenlang gezeigt wird (Abb. 1), ist in dieser Imagination gleichsam der sterbende Wehrmachtssoldat im Schützengraben des Weltkrieges, der im Kampf um »Lebensraum« dem gleichen Schicksal erlag.

Bezieht man hier zudem die permanente Selbstinszenierung der Grzimeks als Heilsbringer Afrikas ein, so wird klar, dass der Film keineswegs in einer Opferlogik verharrt, sondern eine Handlungslegitimation entwickelt sowie den eindringlichen Appell und die Erlaubnis an die deutsche Zuschauernation, der Welt die Rettung zu bringen.

Dies dokumentiert am deutlichsten die Jagd auf die Wilddiebe in *Serengeti darf nicht sterben*, denen Michael Grzimek zuerst mit dem Flugzeug hinterherfliegt – eine Szene, die sehr stark an *Wochenschau*-Aufnahmen des deut-



Abb. 1: Screenshot aus *Kein Platz für wilde Tiere* – ein im Kampf um »Lebensraum« gefallener Elefant.

¹³ Schon in *Kein Platz* war Michael Grzimek der Kameramann. In *Serengeti* wurde er zum Autor des Films stilisiert. Im Vorspann heißt es: »Ein Film von Michael Grzimek, der bei diesen Forschungsarbeiten tödlich verunglückte.«

¹⁴ Zu den strategischen Einbettungen des Todes in die (Selbst-)Inszenierung der Grzimeks als den »Neuen Helden Afrikas« vgl. Torma (2004: 127-132).



Abb. 2: Screenshot aus *Kein Platz für wilde Tiere* – den Wilderern werden die Handschellen angelegt.

schen Luftkriegs erinnert – und am Ende symbolträchtig die Handschellen anlegt (Abb. 2).

Selbstredend bot *Kein Platz für wilde Tiere* nicht nur Stoff für individuelle Bedeutungszuschreibungen, sondern zitierte immer auch – ob bewusst oder unbewusst, sei dahin gestellt – ältere wie aktuelle Diskurse. Wenngleich eine Analyse der Relik-

te einer nationalsozialistischen Rhetorik und Bildästhetik in Grzimeks Filmen noch aussteht, soll hier beispielhaft auf zwei ausgesuchte Szenen verwiesen werden, anhand derer das Potenzial einer solchen Analyse verdeutlicht werden kann. Zum Ersten ist auf die zuvor schon genauer betrachtete Vogelstaat-Sequenz hinzuweisen. Hier ist der Film bemüht, wie gezeigt, einen ebenso utopischen wie realistischen Staat zu konstruieren. Dabei betont er neben der Naturhaftigkeit geschlechtlicher Ordnung und dem Ideal eines patriarchalen Staates eben auch die für ihn selbstverständliche Existenz sogenannter »asozialer Elemente« innerhalb einer Gesellschaft. Zwar widmet er sich nicht den möglichen Handlungsstrategien zur Beseitigung dieser Probleme, wie dies die NS-Logik verlangt hätte, aber er beschreibt doch relativ ausgiebig die Art von »Asozialität«, nämlich den auf Bequemlichkeit gegründeten Diebstahl. Die Formulierung »asoziale Elemente« hatte damit zwar seine eugenische Qualität abgelegt, war aber offensichtlich so tief in die Alltagssprache eingesickert, dass sie in den sprachlichen Konstellationen der noch jungen Demokratie störungsfrei benutzt und integriert werden konnte.

Die zweite Szene, welche sich aus dem diskursiven Feld der jüngsten Vergangenheit bediente, folgt zum Ende des Films. Hierbei geht es um eine Komposition, die gerade durch das Zusammenspiel von Text und Bild ihre Wirkmächtigkeit entfaltet. Man sieht dabei den Schatten des grzimekschen Flugzeugs über die Savanne gleiten, während der Sprecher des Films vom »Kampf um neuen Raum für die Menschen« spricht. Erinnert dies sehr deutlich an das in den 50er Jahren erst seit Kurzem inaktuell gewordene Konzept des »Lebensraums« beziehungsweise an Hans Grimms Buch *Volk ohne Raum* (1926), wird dies noch zusätzlich verstärkt durch das Bild (vgl. Flitner

2000a: 246-248). Neben der klaren Bildsprache des das Land erobernden und penetrierenden Flugzeuges, handelt es sich hierbei zudem um ein Zitat der berühmten Eröffnungssequenz aus Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*.

Als ein erstes Zwischenfazit ist festzuhalten, dass das Tier in Grzimeks Filmen in einem mehrfachen Verhältnis zum Menschen stand. Zwar bot es im Kontext deutscher Ursprünglichkeitssehnsucht, als Repräsentant des Authentischen, eine Möglichkeit zur Identifikation und konnte durch die Anthropomorphisierung als soziales Vorbild für die Menschen dienen, doch fand damit keine endgültige Verwischung der Grenze zwischen beiden Seiten statt. Vielmehr gehen die Filme von einer solidarischen Partnerschaft aus, die es den Deutschen ermöglichte, ihr Schicksal in der Tierwelt zu erkennen und innerhalb der Rationalität zeitgenössischer Vergangenheitsbewältigung produktiv umzudeuten.

Darwinismus oder die Biopolitik der Natur

Die Nächstenliebe der Löwen mit ihrem, wie das Zitat im Titel dieses Artikels zeigt, Vorbildcharakter für die Menschen scheint umso erstaunlicher, wenn man nur beispielhaft die ersten Minuten von *Kein Platz für wilde Tiere* betrachtet. Ist das eigentliche Thema des Films der Schutz der afrikanischen Tierwelt, beginnt der Film mit einem scheinbar gänzlich anderen Thema, nämlich der Überbevölkerung der Erde. In einer an Disney-Filme erinnernden Animation sieht man die Erde, wie sie Schritt für Schritt mit Hochhäusern zuwuchert. Dabei erfährt man, dass der Ursprung jenes unaufhaltsamen Wachstums die moderne Medizin sei. Habe die Weltbevölkerung früher nur sehr langsam zugenommen, »geschwächt durch Seuchen, durch Kriege, durch Hunger, [...] begannen die Völker unter dem Einfluss der Technik und der Medizin gewaltig zu wachsen«. Nun wäre dies, nach Grzimek, wohl weiterhin nur ein Problem Europas und Nordamerikas, wenn »wir« nicht »die Schwarzen am Fortschritt mitarbeiten« lassen würden. In dem Buch zum Film wird dies folgendermaßen beschrieben:

»Die meisten afrikanischen Staaten und Kolonialmächte strengten sich ehrlich an, das Los der Neger zu verbessern und sie zu vermehren [...]. Die Schwarzen werden in den Stationen kostenlos behandelt und geimpft. Bildplakate klären auf, wie man Bilharziose oder Schlafkrankheiten vermeidet. Die Arbeiter werden besser ernährt. Kriegsführung ist verboten. Schon können die meisten Kolonien stolz eine Zunahme ihrer Bevölkerung vermelden.« (Grzimek 1954: 14f.)

Wie Jens Ivo Engels in seiner Habilitationsschrift zeigt, entstammt Grzimeks Argumentation der Kulturkritik der 1950er Jahre (vgl. Engels 2006: 79f.).¹⁵ Was Grzimek an dieser Stelle allerdings leistet, ist eine (postkoloniale) Projektion zeitgenössischer Gesellschaftskritik auf den afrikanischen Kontinent. In einer grotesk erscheinenden Lesart historischer Tatbestände brachte der Kolonialismus den Bewohnerinnen und Bewohnern des afrikanischen Kontinents in erster Linie nicht Leid, sondern Gesundheit und Frieden. Leidtragende sind in diesem Unterfangen – ganz im Sinne der Mission des Films – selbstverständlich die wilden Tiere Afrikas. So erstaunt es nicht, dass jeglicher Tod eines Tieres im Film auf menschliche Ursachen zurückgeführt wird. Sowohl die natürliche Nahrungskette als auch die Möglichkeit eines durch Krankheit bedingten natürlichen Todes werden kategorisch ausgeschlossen. Damit werden Mensch und Tier mit zweierlei Maß gemessen: Ist der massenhafte Tod der Menschen ein zu begrüßender und natürlicher Prozess, der die Welt im Gleichgewicht gehalten hatte,¹⁶ gilt dies für die Tierwelt nicht, hier ist sowohl Gesundheit wie auch friedliches Miteinander der Normalzustand. Und wenn in *Serengeti darf nicht sterben* das Raubtier ein anderes Tier töten sollte, so »[t]riumphiert [dennoch] das Leben« aufgrund einer in diesem Falle positiv besetzten Fortpflanzung und Vermehrung der tötenden Spezies.

TierWerdung/,Neger‘Werdung – Hybriditätsstrategien der In- und Exklusion

In seinem Buch zum *Serengeti*-Film schreibt Grzimek: »[W]enn ein Löwe im rötlichen Morgenlicht aus dem Gebüsch tritt, dann wird auch Menschen in fünfzig Jahren noch das Herz weit werden. [...] Und sie werden *stumm* dastehen und ihren Nachbarn an der Hand fassen [...]« (Grzimek/Grzimek 1959: 335). Was bedeutet dieses Verstummen? Ist es nur eine Würdigung des »erhabenen Tieres« oder ist es nicht viel mehr ein Ausdruck von Empathie? Das Verstummen des Menschen, seine bewusste Verweigerung der Diskursivität

¹⁵ Gleiches gilt sowohl für das in *Kein Platz für wilde Tiere* angeführte AngstszENARIO der Wüstenbildung als auch für das ständige Zitieren christlicher Motive (vgl. Engels 2006: 79-81). Beispiele für die christliche Semantik der Filme gibt es unzählige. Schon in den ersten zehn Minuten von *Kein Platz für wilde Tiere* markieren Adam und Eva den Beginn der Menschheitsgeschichte und die friedliche Koexistenz von Mensch und Tier im Paradies Afrika wird begründet mit dem Fehlen des Kainsmals auf der Stirn der Menschen.

¹⁶ Wie sehr hier eugenisches Gedankengut und die Phantasie einer Wiederherstellung einer »natürlichen Selektion« die Hintergrundfolie bildete, kann an dieser Stelle nicht näher untersucht werden.

ist, so die hier angebotene Interpretation, eine Annäherung an das Tier, eine Strategie des Tier-Werdens.¹⁷ Dies ist insofern nicht erstaunlich, als dass die Lebensweisen der afrikanischen Wildtiere, aus der Sicht des Autors, eine Vorbildfunktion für die Menschen besitzen. Dennoch ist eine endgültige Auflösung der Grenze zwischen Mensch und Tier, schon allein aufgrund der bei Grzimek sehr häufig auftretenden christlichen Argumentationsfiguren, nicht die Rationalität des Diskurses. Es ist daher nicht von einer mimetischen Tierwerdung, einem Ähnlichwerden zu sprechen, sondern eher von einer partiell strategischen Öffnung zum Minoritären.¹⁸ Diese partielle Öffnung ermöglicht es dem Publikum, den erwähnten Opferstatus des Tieres zu übernehmen, aber sich zugleich auch wieder als menschlich handelndes, das heißt rettendes Subjekt zu positionieren. Dabei ist das zuvor erwähnte Verstummten als eine der vielen möglichen Varianten zu verstehen, das Konstrukt des stabilen und in sich ruhenden Kulturmenschen punktuell zu unterlaufen, ohne dabei das Szenario der Krise zu evozieren. In dem Film *Kein Platz für wilde Tiere* durchlaufen die einzelnen Protagonisten (Tiere, Afrikaner und das deutsche/europäische Publikum) Hybridisierungen, welche sich aber immer aus einer weißen und hegemonialen Matrix generieren.

Franziska Torma stellt für die 1950er Jahre einen Wandel im postkolonialen Diskurs fest. Gab es eine seit dem 18. Jahrhundert bestehende dichotome Logik vom ›edlen Wilden‹ und seinem negativen Pendant des ›Barbaren‹, organisiert sich die westdeutsche Identität anders: »[A]n die Stelle des ›edlen Wilden‹ [rückte] der Schutz des ›edlen Großwilds‹ und seiner Lebensräume« (Torma 2004: 9). Diese Formulierung suggeriert, dass die Figur des ›edlen Wilden‹ einer Rationalisierung zum Opfer fiel und nun nicht mehr Element des kolonialen Narrativs war. Lauscht man aber den Kommentaren in *Kein Platz für wilde Tiere*, so erfährt man, dass auch den »wilden Menschlein« ein Platzmangel droht: »Auch die wilden Menschlein schwinden dahin, wie die wilden Tiere ihrer Heimat.« Statt eines einfachen Austauschs des ›Wilden‹ durch das ›Großwild‹ scheint vielmehr eine Subsumierung der im Urwald lebenden Menschen unter die Gruppe der zu schützenden Tiere stattgefunden zu haben, ohne dass dabei der Topos des ›edlen Wilden‹ aufgegeben worden wäre. Treffend analysiert Michael Flitner: »Die Pygmäen oder ›Bambuti‹ (heute eher: Mbuti) bilden nämlich für Grzimek als hybride Wesen ein Übergangsfeld zwischen Mensch und Tier« (Flitner 2000a: 251). Dieses Übergangsfeld ist kein statischer Ort, sondern ein Zone der strategischen Aus-

¹⁷ Akira Mizuta Lippit geht in seinem den Tod eines Tieres betreffenden Artikel zwar nicht auf das Phänomen des Verstummens an sich ein, doch bietet er mit dem Kriterium der Sprachfähigkeit eine in der westlichen Tradition omnipräsente Möglichkeit zur Differenzierung zwischen Mensch und Tier (Lippit 2002: 10-13).

¹⁸ Zum Unterschied zwischen ›Minorität‹ und ›minoritär‹ vgl. Deleuze/Guattari (1992: 396).

handlungen, in denen die Mbuti das eine Mal eher den Tieren und das andere Mal eher den Menschen zugerechnet werden. Dies ermöglicht es Grzimek auf der einen Seite, von einem »menschenleeren« Raum zu sprechen (vgl. Torma 2004: 56; Flitner 2000a: 247f.), und auf der anderen Seite, die Mbuti als kindliche »Menschlein« dem deutschen Publikum als Identifikationsobjekt bereitzustellen. Grundsätzlich beruht dieses flexible Verschieben der Mensch-Tier-Grenze auf dem Gedanken, »dass auch der Mensch ein ganz interessantes Säugetier ist, wenn auch noch stärker entartet und zum Haustier geworden als unsere Schweine, Rinder und Hunde« (Grzimek 1952: 11). Nachdem also »der Mensch« als »entartet« identifiziert wurde, wird klar, dass hier ein semantischer Trick die Ideenwelt Grzimeks zusammenhält. »Entartet« ist nämlich nicht, wie suggeriert, negatives Kriterium einer menschlichen Regression, sondern vielmehr eine Möglichkeit zur Differenzierung zwischen »Kultur-« und »Naturvölkern«. Letztere wären dann eben als »nicht entartete« Wesen auch keine Menschen, jedenfalls keine zivilisierten.¹⁹ Damit produziert Grzimek eine Ambivalenz, die in ihrer Bewunderung für die Ursprünglichkeit eine Herabsetzung derselben impliziert.

Ungefähr nach der Hälfte des Films *Kein Platz für wilde Tiere*, im direkten Anschluss an das »Paradies der Tiere«, wird der Zuschauer mit der Welt der »kleinen fröhlichen Zwergenmenschen« und ihrer Heimat, dem »Wunderwald«, bekannt gemacht. »Sorglose Kinder scheinen sie zu sein.« Durch diese immer wieder auftauchende rassistische Verniedlichung wird eine hierarchische Abgrenzung angeboten, die dem Publikum eine elterliche Zuneigung ermöglicht. Indem die Kamera nun den Blick des Zuschauers übernimmt, folgt dieser »wie ein Traumwandler« dem jungen Mbuti-Liebespaar, genauso wie die beiden Mbutis dem Hotto (einem Halbaffen) auf den Baum folgen. Wir sehen Dinge, wie den »sagenumwobenen Waldelefanten«, Dinge, die »ein Weißer [...] nie zu sehen« bekommt. Nur die Mbutis, die in einer symbiotischen Einheit mit der Natur zu leben scheinen, sind in der Lage, diese Welt zu erleben. Da wir aber nun diese Welt sehen, ist es für uns nötig, das heißt für ein hegemoniales deutsches wie weißes Publikum, unser Weißsein für einen Moment aufzugeben. Indem die Kamera uns eine Welt präsentiert, derer wir nicht habhaft werden können, wird der Zuschauer selbst zu einem scheinbar ebenso symbiotischen, den Mythos der Ursprünglichkeit affirmierenden Teil dieser Welt, der aber gleichzeitig, distanziert durch die Kamera, im heimischen Wohnzimmer beziehungsweise Kinosaal ein Gefühl von Kontrolle behält.

¹⁹ Es kann hier aus Platzmangel nicht auf den Rassismus des »Naturvolk«-Topos eingegangen werden. Er bildet implizit dennoch die Grundlage der Argumentation nicht nur in Grzimeks Filmen. Urs Bitterli bietet hier immer noch eine sehr gute Überblicksdarstellung (Bitterli 1976).

Und genauso wie die Tierwelt ist auch dieses Wunderland, welches ganz bewusst durch Begriffe der Irrationalität umrahmt wird, nicht nur ein Hort ursprünglicher Natürlichkeit, sondern immer auch des heterosexuellen Diebs: Während der männliche Mbuti auf Krokodilsjagd geht und einen gleichberechtigten Kampf zwischen Mensch und Tier aussteht, sammelt die Frau Beeren, versorgt seine Kampfverletzungen und träumt von der Ehe: »Welches Mädchen möchte nicht heiraten?«, kommentiert der Erzähler.

Doch spätestens wenn die »Neger« kommen, gemeint sind bei Grzimek die für ihn wohl »normalgroßen« Afrikaner, wird der Zuschauer aus seinem empathischen Zustand gerüttelt. Für das koloniale Narrativ des Films übernehmen die »Neger« eine interessante Doppelfunktion. Sie sind der barbarische Widerpart zum »edlen Wilden« und gleichzeitig der logische Schlussstrich in Grzimeks Geschichte des Kolonialismus. Brachten die europäischen Kolonialmächte scheinbar Ordnung und Gesundheit in Form von Gesetzen und Medizin, so sind es nun die »Neger«, die alles Negative auf sich vereinen. Sie repräsentieren die Prostitution, die Ausbeutung des Landes und die Unfähigkeit, einen funktionierenden Naturschutz zu praktizieren.²⁰ Und auch die Mbuti verlieren ihre Unschuld beziehungsweise ihr kindlich-naiver Charakterzug wird ihnen zum Verhängnis: »Es ist möglich, dass die Bambuti früher auch Menschen gefressen haben, denn sie haben im allgemeinen alles nachgemacht, was ihre schwarzen Schutzpatrone ihnen vormachten« (Grzimek 1954: 228). Diese »Schutzpatrone« sind es nun auch, die sich im Film aus Gründen der Bequemlichkeit Mbuti-Frauen kaufen und so die »natürliche Ordnung« gänzlich aus den Fugen geraten lassen: »Die Urwaldneger werden allmählich hellhäutiger und kleiner, ein Volk von Bastarden, und die reinblütigen Pygmäen müssen immer stärker abnehmen« (ebd.: 231). Dem Zuschauer wird es an dieser Stelle unmöglich, seine mimetische Wahrnehmung aufrechtzuerhalten. Er wird vielmehr wieder ganz zum Europäer, wenn er beziehungsweise die Kamera in einem Auto die von Grzimek gehassten Straßen entlangfährt und von den »fröhliche[n] Bettler[n], die noch nicht ahnen, dass man Geld verdienen muss«, um eine milde Spende gebeten wird.

»An den Routen, die man in den Urwald schlägt, entsteht heute ein Mischlingsvolk vom Bambuti und Neger. In europäische Kleidungssetzen gehüllt, stehen sie in allen

²⁰ Eine genaue Untersuchung »barbarischer« Charakterzüge kann an dieser Stelle leider nicht durchgeführt werden. Im Falle des *Serengeti*-Films werden die Massai dem Wohl des Tieres entgegengestellt. Grzimek behilft sich hier damit, dass er Wesenszüge betont, die Stereotype »des« Jüdischen aufrufen: Die Massai sind »hochmütig« aufgrund ihrer Meinung, das »ausgewählte Volk« zu sein, sie sind beschnitten und trinken tierisches Blut, das in einem ans Schächten erinnernden Prozess gewonnen wird. Neben dem antisemitischen Potenzial der Darstellung ist zudem festzuhalten, dass es immer und ausschließlich weiße Menschen sind, die schwarze Wilderer von ihrer Tätigkeit abhalten.

Farbschattierungen und Größen am Rande der Autoroute und betteln im Vorbeifahren an.«²¹

Die zentrale Information, welche dem Publikum hier angeboten wird, ist, dass die Verelendung Afrikas hausgemacht und darüber hinaus ein rassenhygienisches Problem sei. So ist es nicht erstaunlich, dass dieses »Mischlingsvolk« an jenen Kreuzungspunkten anzutreffen ist, welche die geografischen ›Einheiten‹ trennen beziehungsweise eben dies nicht tun: Die von den ›Negern‹ errichtete Infrastruktur produziert Hybride oder, wie Grzimek sie nennt, »Bastarde«, wodurch die im Film anklingende naturdeterministische Blut-und-Boden-Ideologie unterlaufen wird. Parallel zur Entfremdung europäischer und nordamerikanischer ›Kulturvölker‹ durch den Tausch, die Zirkulation und schließlich den Konsum im Warenkapitalismus ›entarten‹ die ›Naturvölker‹ Afrikas durch den biologischen Gen-Transfer via Straße und Eisenbahn – die politische Ökonomie des Westens wird auf rassistische Weise als biopolitische Ökologie Afrikas dargestellt.

Die Suche nach der deutschen Nation

Zum Schluss sind nun die Vektoren des Tier-Mensch-Diskurses zusammenzudenken. Im Fall der Tiere bedient sich der Film, wie erwähnt, regelmäßig des Begriffs des Staates. Aber auch wenn nicht explizit von Staaten gesprochen wird, sind die Tiere doch immer zumindest soziale und streng organisierte Lebewesen. Und gerade diese sprachlich-performative ›Verstaatlichung‹ und das pseudoneutrale Reden über ein hierarchisches und heteronormatives Geschlechter- und Familienmodell organisieren sich in einem Dispositiv, das auch ohne explizite Benennungen auskommt. Es ist das Konzept der Nation, welches hier unentwegt die Folie bildet, auf der der Film alle Themen verhandelt. Dafür ist es wichtig, sich vor Augen zu halten, dass Nation, definiert als eine »imagined community« (Anderson 2006), eines zumeist mythischen Verhältnisses zum materiell-geografischen Raum bedarf und darüber In- und Exklusionen regelt. Gerade der Naturschutz übernahm innerhalb dieses Diskurses eine wichtige Funktion. Der Erhalt des ›traditionellen‹ Naturraums war immer eng mit dem Bewahren des ›nationalen Charakters‹ verbunden, der sich in der Ästhetik der Landschaft ebenso wiederfinden konnte wie in den ›Wesenszügen‹ der Bewohner (vgl. Lekan 2004).

Durch die Rede vom Staat und die Inszenierung der dem Volk von Grzimek zugewiesenen Naturhaftigkeit konnte das Konzept der Nation aufgeru-

²¹ Dass die Autoren dieser Aussagen diese Straßen benutzen, ja gar abhängig von ihnen sind, wird selbstverständlich nicht erwähnt.

fen werden, ohne es beim Namen nennen zu müssen. Denn die Idee der Nation war unter den Bedingungen der deutschen Teilung ein problematisches Konzept (vgl. Dann 1996: 333-340). Da war zum einen die jüngste Vergangenheit, in der ein Massenmord im Namen einer völkischen Nation begangen worden und damit das Nationskonzept für unbestimmte Zeit unbrauchbar geworden war. Zum anderen herrschte aber auch Unklarheit über die individuelle und kollektive Zugehörigkeit, die zuerst über ein ›Trizonesien‹ und später die Bundesrepublik bestätigt wurde, während zugleich die deutsche Teilung als ein Provisorium imaginiert wurde.

Nahezu unmöglich war es, die Einheit von Volk, Nation und Staat zu denken, ohne dabei die zeitgenössische Vorstellung einer ursprünglichen Ganzheit aufzugeben. Hier bot es sich nun an, das Konzept des Staates ins Zentrum der Betrachtung zu rücken. Als ein rein formal-organisatorischer Begriff, mit dem die Teilung Deutschlands rational verarbeitet werden konnte, ermöglichte das Konzept des Staates Grzimek, eine interessante Strategie zu entwickeln. Mit der metonymischen Überlagerung der Nation durch den Staat konnte er die diskursiven Regeln des Sagbaren einhalten, ohne aber auf das semantische Feld des Nationalen verzichten zu müssen.

Und genau hier fügt sich die Inszenierung der menschlichen Bewohner Afrikas ein: Gekoppelt an den geografischen Raum lösen sie Schritt für Schritt, sowohl durch den räumlichen Akt der Überschreitung wie auch den sexuellen Akt der ›Blutschande‹, jene Einheit auf, die dem Konzept der Nation inhärent ist, und werden in der (post-)kolonialen Logik Grzimeks auch prompt dafür bestraft (vgl. Yuval-Davis 1997).

Durch die Projektion dieser Problematik auf den afrikanischen Kontinent konnte dem Publikum die Befriedigung der Sehnsucht nach nationaler Einheit und ursprünglicher Naturverbundenheit geboten werden, ohne mit der Teilung Deutschlands oder den nationalsozialistischen Untaten der Vergangenheit konfrontiert zu werden. Über das Identifikationsangebot mit den bedrohten Tieren konnte der von den Deutschen sich selbst zugeschriebene und empfundene Opferstatus adressiert und über den Schutz der Tiere vor der schwarzen Bevölkerung die eigene ›rassische‹ Überlegenheit genossen werden.

Literatur

- Adams, Jonathan/ McShane, Thomas (1996): *The Myth of Wild Africa. Conservation without Illusion*, Berkeley: University of California Press.
- Anderson, Benedict (2006 [1983]): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- AstA der Universität Köln (Hg.) (1998): *Bioethik – Lizenz zum Töten? Ein Euthanasie-Befürworter auf Tournee...*, Warum Peter Singer (nicht) reden darf (Materialien zu Wissenschaftskritik und Hochschule Nr. 11), Köln: Selbstverlag.
- Baer, Martin (2001): Von Heinz Rühmann bis zum Traumschiff. Bilder von Afrika im deutschen Film, in: Arndt, Susan (Hg.): *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*, Münster: Unrast, S. 253-270.
- Beinart, William (2000): *The Renaturing of African Animals. Film and Literature in the 1950s and 1960s*, in: Slack, Paul (Hg.): *Environments and Historical Change. The Linacre Lectures*, Oxford: Oxford University Press, S. 147-167.
- Bitterli, Urs (1976): *Die ›Wilden‹ und die ›Zivilisierten‹. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München: C.H. Beck.
- Brecht, Bertolt (1998 [1939]): *An die Nachgeborenen*, in: ders.: *Hundert Gedichte. Ausgewählt von Siegfried Unseld*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 83-85.
- Chris, Cynthia (2006): *Watching Wildlife*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dann, Otto (1996): *Nation und Nationalismus in Deutschland. 1770 – 1990*, 3. überarb. und erw. Aufl., München: C.H. Beck.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix (1997): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve.
- Engels, Jens Ivo (2006): *Naturpolitik in der Bundesrepublik. Ideenwelt und politische Verhaltensstile in Naturschutz und Umweltbewegung 1950-1980*, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Fetscher, Caroline (2000): *Lambarene und der Dschungel der Deutschen*, in: Flitner, Michael (Hg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M./New York: Campus, S. 225-243.
- Flitner, Michael (2000a): *Vom ›Platz an der Sonne‹ zum ›Platz für Tiere‹*, in: ders. (Hg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M./New York: Campus, S. 244-262.
- Ders. (2000b): *Der Professor und die Tsetsefliege. Vom ›Platz an der Sonne‹ zum ›Platz für Tiere‹*, in: *Blätter des Informationszentrums 3. Welt*, 10/248, S. 40-43.

- Goldbeck, Kerstin (2004): Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung. Die Fernsehkritik und das Populäre, Bielefeld: transcript.
- Goltermann, Svenja (1999): Verletzte Körper oder ›Building National Bodies‹. Kriegsheimkehrer, ›Krankheit‹ und Psychiatrie in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, 1945–1955, in: WerkstattGeschichte 24, S. 83 – 98.
- Grzimek, Bernhard (1941): Wir Tiere sind ja gar nicht so! Plaudereien, Beobachtungen und Versuche aus dem Tierreich, Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung.
- Ders. (1952): Flug ins Schimpansenland. Reise durch ein Stück Afrika von heute, Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung.
- Ders. (1954): Kein Platz für wilde Tiere, München: Kindler.
- Grzimek, Bernhard/ Grzimek, Michael (1959): Serengeti darf nicht sterben. 367000 Tiere suchen einen Staat, Frankfurt/M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Hediger, Vinzenz (2007): Das Tier auf unserer Seite. Zur Politik des Filmtiers am Beispiel von ›Serengeti darf nicht sterben‹, in: Heiden, Anne von/ Vogl, Joseph (Hg.): Politische Zoologie, Zürich/ Berlin: diaphanes, S. 287-301.
- Kripke, Saul A. (1987): Wittgenstein über Regeln und Privatsprache. Eine elementare Darstellung, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lekan, Thomas M. (2004): Imagining the Nation in Nature. Landscape Preservation and German Identity, 1885–1945, Cambridge/MA /London: Harvard University Press.
- Lippit, Akira Mizuta (2002): The Death of an Animal, in: Film Quarterly 56, S. 9-22.
- Lüdtke, Alf/ Maršolek, Inge/ von Saldern, Adelheid (1996) (Hg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Stuttgart: Franz Steiner.
- Martschukat, Jürgen/ Stieglitz, Olaf (2005): »Es ist ein Junge!« Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten der Neuzeit, Tübingen: edition diskord.
- Mitman, Greg (1999): Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film. Cambridge/MA: Harvard University Press.
- Oberkrome Willi (2005): Kontinuität und Wandel im deutschen Naturschutz 1930 bis 1970: Bemerkungen und Thesen, in: Brüggemeier, Franz-Josef/Engels, Jens Ivo (Hg.): Natur- und Umweltschutz nach 1945. Konzepte, Konflikte, Kompetenzen, Frankfurt/M./New York: Campus, S. 23-37.
- Schildt, Axel (1999): Zwischen Abendland und Amerika. Studien zur westdeutschen Ideenlandschaft der 50er Jahre, München: Oldenbourg.

- Sax, Boria (2000): *Animals in the Third Reich. Pets, Scapegoats, and the Holocaust*, New York/London: Continuum.
- Singer, Peter (1994): *Praktische Ethik*. 2., revid. und erw. Aufl., Stuttgart: Reclam.
- Torma, Franziska (2004): *Eine Naturschutzkampagne in der Ära Adenauer. Bernhard Grzimeks Afrikafilme in den Medien der 50er Jahre*, München: Martin Meidenbauer.
- Voss, Christiane (2006): Die leibliche Dimension des Mediums Kino, in: Bösch, Frank/Borutta, Manuel (Hg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt/M./New York: Campus, S. 63-80.
- Winkler, Hartmut (2004): *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Yuval-Davis, Mira (1997): *Gender and Nation*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.