

Was will Jane im Dschungel? Film als Medium der Primatologie von Tarzan bis Jane Goodall

VINZENZ HEDIGER

»His education progressed; but his greatest finds were in the inexhaustible storehouse of the huge illustrated dictionary, for he learned more through the medium of pictures than text.«¹

In ihrem Buch »Primate Visions« von 1989 beschreibt die bekannte feministische Wissenschaftshistorikerin und Biologin Donna Haraway die Primatologie als Ansammlung von »narrativen Feldern«. Die primatologische Feldforschung, so Haraway,

»can be characterized as constructed around its dispersed, interacting centers, i.e., its filed sites, each full of animals and people with multiple strategies and histories. ›The field‹ is more than a term for the physical-social space where people watch uncaged animals; ›the field‹ is what makes ›the monkey,‹ a kind of univocally defined instrument, disappear in favor of story-laden animals embedded in interacting ›narrative fields‹ [...].«²

Im Folgenden soll es um den Film als Medium der Primatologie gehen. Damit kann zum einen der Film als technisches Medium der Speicherung von Zeit und Bewegung gemeint sein, insofern dieser als Bestandteil von Forschungs- und Versuchsanordnungen figuriert. Eine Untersuchung dieses Aspekts, d.h. des Films als Element primatologischer Forschungsdispositive (oder Experimentalsysteme), steht aus medienwissenschaftlicher wie aus wissenschaftshistorischer Sicht noch aus.³ Film- und Vi-

1 | Edgar Rice Burroughs: Tarzan of the Apes, London: Signet Classic 1990, S. 69.

2 | Donna Haraway: Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science, New York: Routledge 1989, S. 117.

3 | Einschlägig für den Zusammenhang von filmischer Technik, wissenschaftlicher Praxis und Populärkultur sind bislang vor allem die Arbeiten von Greg Mit-

deokameras sind spätestens in den 1960er Jahren zum unverzichtbaren Mittel der primatologischen Feldforschung geworden. Im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers sind Filme zugleich technisches und epistemisches Ding der Primatologie, also Dokument des in der Versuchsanordnung beobachteten Vorgangs, aber auch Gegenstand der Analyse und der »Anstrengung des Wissens« selbst.⁴ Schon die Filme, die Hugo van Lawick nach 1962 in Zusammenarbeit mit Jane Goodall in Gombe über das Leben der Schimpansen drehte, dienten nicht ausschließlich der Dokumentation zunächst schriftlich niedergelegter Beobachtungen, sondern stellten selbst Materialien der Analyse und Untersuchung dar.⁵ Dies gilt erst recht für die neuere primatologische Forschung, die ihre Ergebnisse zu einem guten Teil aus der Analyse von Bild- und Tondokumenten gewinnt, die mit Video-Equipment im Feld generiert werden.⁶ Erst Zeitlupe und »replay«, in erster Linie aber die aus der Physiologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts schon bekannte, unter Filmbedingungen aber perfektionierte Analyse von Standbildserien, schaffen die Möglichkeit, Verhaltensmuster und -sequen-

man. Vgl. Greg Mitman: »Cinematic Nature. Hollywood Technology, Popular Culture, and the American Museum of Natural History«, in: *Isis* 84.4 (1993), S. 637-661; ders.: *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*, Cambridge MA: Harvard University Press 1999. Zu Film und Verhaltensforschung vgl. Tania Munz: »Die Ethologie des wissenschaftlichen Cineasten. Karl von Frisch, Konrad Lorenz und das Verhalten der Tiere im Film«, in: *Montage AV* 14.1 (2005), S. 53-68. Zum Einsatz des Films in den Sozial- und Humanwissenschaften vgl. Ramón Reichert: *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld: transcript 2007.

4 | Das epistemische Ding ist für Rheinberger der Gegenstand, dem die Anstrengung des Wissens gilt. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2001, S. 24ff.

5 | Gotthard Wolf: *Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die »Encyclopaedia« Cinematographica*, München: Barth 1967, S. 9ff.

6 | Der Einsatz von Film-Equipment und die Analyse von Filmaufnahmen als Arbeitsschritt sind dabei so selbstverständlich, dass sie in den entsprechenden Publikationen nur en passant erwähnt werden. Dass der Einsatz von Bewegtbildmedien nicht im Sinne einer methodischen Innovation herausgehoben oder gerechtfertigt wird, wie dies etwa in der Ethnologie in den 1950er Jahren noch die Regel war, ist als Beleg dafür zu lesen, dass es sich um legitime Praktiken des wissenschaftlichen Normalbetriebs handelt. Als einigermaßen zufällig gewähltes Beispiel sei hier genannt: Julia Fischer/Markus Metz/Dorothy L. Cheney/Richard M. Seyfarth: »Baboon Responses to Graded Bark Variants«, in: *Animal Behaviour* 61 (2001), S. 925-931. In diesem Text wird das technische Gerät [Sony DAT Tonaufzeichnungsgeräte, Hi-8-Digitalvideokamera] ausführlich beschrieben, sein Einsatz aber nicht weiter gerechtfertigt (vgl. S. 928).

zen beschreib- und analysierbar zu machen, die von bloßem Auge in ihrer Regelmäßigkeit nicht zu erkennen wären.

Im Folgenden soll es indes primär um den Spielfilm und den populären Dokumentarfilm gehen. Filme mit weiter Verbreitung haben immer wieder die primatologische Feldforschung zum Gegenstand gehabt, von van Lawicks bereits erwähnten Arbeiten für die National Geographic Society bis zu Michael Apteds »Gorillas in the Mist«, einer Lebensgeschichte von Dian Fossey aus dem Jahr 1988. Solche Filme tragen zur Strukturierung des Feldes der Primatologie bei, indem sie öffentliches Interesse wecken und gesellschaftliche Legitimität für solche Forschung schaffen. Im Falle von van Lawick sicherten die Filme sogar das Forschungsvorhaben selbst, das nach einer Phase der Anschubfinanzierung gegen Abtretung der Bildrechte lange Jahre von der National Geographic Society finanziert wurde. Mich interessiert hier aber weniger die Frage nach Formen und Wirkungen der so genannten »Popularisierung« primatologischer Forschung durch Filme. Mein Anliegen ist ein anderes. Ausgehend von der Beobachtung, dass sich die Gegenstände der Primatologie offenbar besonders gut für eine filmische Darstellung eignen, möchte ich der letztlich den Bereich der historischen Epistemologie betreffenden Frage nachgehen, ob und inwiefern Filme zur Strukturierung des Feldes der Primatologie immer schon beigetragen haben. Spielfilme wie Dokumentarfilme stellen Narrative und Muster der Affekt- und Interessensbildung bereit, die Objekte zu Gegenständen eines Erkenntnisinteresses machen und damit ihrer Umgestaltung zu Gegenständen des Wissens den Weg bereiten können. Populäre Narrative, aber auch (filmische) Darstellungsweisen tragen, so meine Arbeitshypothese, zur Konturierung der Gegenstände der Primatologie bei, noch bevor diese einer »popularisierenden« filmischen Darstellung zugeführt werden können. Ferner muss die Frage gestellt werden, ob die Affinität der Primatologie zum Film, so weit sie sich feststellen lässt, überhaupt erst von einer Strukturierung des Feldes durch die populären Narrativen des Films herrührt.

Als Fallbeispiel dient mir die Figur des Affenmenschen Tarzan, in seiner Gestalt als Romanheld bei Edgar Rice Burroughs, vor allem aber in seinen vielfältigen filmischen Inkarnationen, von denen es seit der Frühzeit des Kinos über hundert Versionen gab. Was, so lautet demnach die Frage, der ich im Folgenden konkret nachgehen möchte, hat Tarzan zu dem von Haraway angesprochenen Gewebe von Orten der Feldforschung beigetragen? Es handelt sich insofern um eine legitime Frage, als sie sich auch aus einer zentralen Aussage ableiten lässt, die Goodall, die vielleicht berühmteste aller Primatenforscherinnen des 20. Jahrhunderts, bei verschiedenen Gelegenheiten immer wieder gemacht hat. In den 1960er Jahren baute Goodall auf Vermittlung des Paläontologen Louis Leaky in Gombe in Nordwest-Tansania eine Station zur Beobachtung der ortsansässigen, frei lebenden Schimpansen-Population auf. Ihre Arbeit machte sie rasch berühmt und damit zu einer Person, deren Biografie auf öffentliches

Interesse stößt. Man könnte Goodall in Abwandlung eines Kriteriums von Richard DeCordova auch als »Star« bezeichnen. Definiert DeCordova als Stars jene Schauspieler, deren Privatleben Gegenstand öffentlichen Interesses ist,⁷ so handelt es sich bei Goodall um eine Wissenschaftlerin, deren Arbeit von Anfang an filmisch, fotografisch und journalistisch dargestellt und aufbereitet wurde und die daher zum Gegenstand eines öffentlichen Interesses wurde, das über die Kenntnisnahme der Ergebnisse ihrer Forschung weit hinausging.

Zu den biografischen Selbstaussagen, die Goodall unter diesen Bedingungen machte und macht, zählt folgender Satz: »I would have been the better Jane«. Die bessere Jane heißt hier: die bessere Gefährtin Tarzans. Eine Art von »counterfactual history« ist es, die Goodall hier vorschlägt: Hätte Tarzan nur die richtige Jane als Gefährtin gehabt, nämlich mich, dann... Offen allerdings lässt sie, für wen und inwiefern sie die bessere Jane gewesen wäre. Indem sie aus Tarzan nicht, wie in den Weismüller-Filmen der Fall, einen tumben Familienvater gemacht hätte, sondern die Geistesgaben, die ihm Burroughs im Roman zuschreibt, im Rahmen einer wissenschaftlichen Schulung zur Entfaltung gebracht hätte? Wie dem auch sei: Es ist keineswegs so, dass Goodall solches nur einmal gesagt hätte. Tatsächlich hat sie die Genese ihres primatologischen Erkenntnisinteresses immer wieder mit Tarzan in Verbindung gebracht, unter anderem in den zahlreichen Filmen, in denen sie als Hauptperson auftritt. Als Beleg sollen zwei Ausschnitte dienen. Der erste stammt aus dem Film »Jane Goodall's Wild Chimpanzees«, einer IMAX-Produktion, die unter anderem von der Bank of America mitfinanziert wurde.⁸ IMAX-Kinos sind so etwas wie die Erben des Panoramas im ökologischen Zeitalter. Sie zeigen auf vielen hundert Quadratmeter großen Leinwänden Ereignisfilme im Breitestleinwandformat, die in der Regel weniger als eine Stunde dauern, Wunder der Natur vorführen und oft naturschützerische Anliegen vertreten.⁹ So auch »Jane Goodall's Wild Chimpanzees«, eine Art Werkbiografie der bedeutenden Forscherin für das IMAX-Kino aus dem Jahr 2002.

Der Film zeigt Goodall zu Beginn, wie sie von einer ihrer vielen Reisen in aller Welt nach Gombe zurückkehrt und zunächst einmal einen Spaziergang durch den Dschungel macht. Es ist ein Moment des Reflektierens. Derweil wir sehen, wie Goodall sich vor einem Wasserfall durchs Dschungelgrün bewegt, hören wir sie auf der Tonspur sagen: »My love of animals began when I was a little girl. I dreamed of going to Africa. In fact

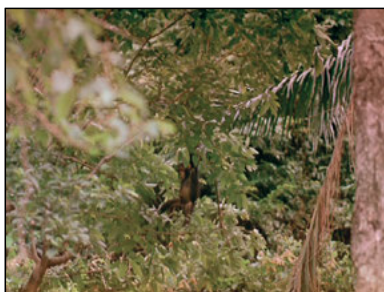
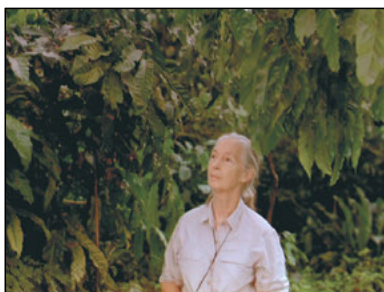
7 | Richard DeCordova: *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, Urbana: University of Illinois Press 2001.

8 | Es handelt sich um eine Koproduktion des Science Museum of Minnesota, Science North, und Discovery Place in Kooperation mit dem Jane Goodall Institute.

9 | Vgl. zum IMAX-Kino Allison Griffith: »Time Traveling IMAX Style: Tales from the Giant Screen«, in: Jeffrey Ruoff (Hg.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham: Duke University Press 2006, S. 238-258.

I fell passionately in love with Tarzan. He had that wretched wife, Jane.« Goodall nähert sich der Kamera an. »Tarzan of course never materialized.« Es folgt ein Umschnitt auf eine so genannte »point-of-view«-Einstellung. Wir sehen, was sich (so suggeriert die Montage) im Blickfeld der Primatologin befindet: Ein junger Schimpanse, der an den Bäumen hoch turnt. Dazu Goodall auf der Tonspur: »But I found something much, much better.«

Abb. 1 u. 2: Jane Goodall sucht Tarzan und findet etwas besseres in »Jane Goodall's Wild Chimpanzees«, (IMAX-Produktion 2002; Koproduktion des Science Museum of Minnesota, Science North und Discovery Place in Kooperation mit dem Jane Goodall Institute)



© Science Museum of Minnesota, Science North und Discovery Place

Sie suchte nach Tarzan, und sie fand etwas viel Besseres: Schimpansen; Menschenaffen statt des Affenmenschen, Gegenstände des Wissens statt Gegenstände des Begehrens, aber letztlich doch auch als solche des Begehrens. Durch diese Verschiebung lässt sich das Erkenntnisinteresse der Primatologin auf das schwärmerische Begehren der Tarzan-Verehrerin zurückführen.

Das zweite Beispiel stammt aus einer weiteren Werkbiografie, »Return to Gombe« (USA 2004), einem Dokumentarfilm des amerikanischen Spartenkanals »Discovery Channel«. Der Film zeigt zu Beginn Goodall auf einer Vortragstournee. Sie hält fest, dass Schimpansen und Menschen so nahe miteinander verwandt sind, dass ihre Hirnstruktur nahezu identisch ist und Menschen von Schimpansen Bluttransfusionen empfangen können. Und noch einmal erzählt sie, dass es ihre Liebe zu Tarzan war, die sie in den Dschungel trieb. Ausdrücklich nennt sie erneut die »andere« Jane als Rivalin und bezeichnet sie despektierlich als »that wimpy Jane«. Das Erkenntnisinteresse der Primatologin ist – zugespitzt formuliert – sublimierte sexuelle Rivalität, was allerdings nicht skandalös ist, wenn man die nahe Verwandtschaft von Menschenaffen, Affenmenschen und Menschen bedenkt.

Offenbar, so legen die beiden Beispiele nahe, nimmt die Geschichte von Tarzan unter den Narrativen, die das Feld der goodallschen Forschung

strukturieren, eine einigermaßen wichtige Position ein. Tatsächlich handelt es sich, nimmt man die Tatsache ernst, dass Goodall sie immer wieder und stets am Anfang ihrer Filme erzählt, um die Geschichte, die den Weg ins Feld bahnt: Als wollte sie uns sagen, dass es im Grunde Tarzan war, der sie an diesen Ort gebracht hat. Ich möchte die These, dass die Geschichte von Tarzan der Primatologin den Weg ins Feld bahnt – das auch und gerade deshalb immer ein narratives Feld ist – in drei Schritten näher erläutern. Zunächst möchte ich der eingangs schon skizzierten Affinität zwischen der Disziplin der Primatologie und dem Bewegtbildmedium des Films (später und heutzutage vor allem auch des Videos) näher nachgehen, einer Affinität, die sowohl die Ebene der Narrative als auch die Struktur des Mediums und die wissenschaftlichen Praktiken der Beobachtung betrifft. In einem zweiten Schritt möchte ich mich mit der Frage befassen, inwiefern Tarzan, und gerade die »Tarzan«-Filme, den Weg der primatologischen Feldforschung vorgebahnt haben, indem sie gewisse Themen, Problemlagen und Techniken schon in Szene setzen, die nach den 1960er Jahren in der primatologischen Feldforschung tragend werden. Ich werde mich dabei insbesondere auf Filme aus der klassischen »Tarzan«-Serie konzentrieren, die MGM mit Johnny Weismüller und Maureen O'Sullivan in den Hauptrollen in den 1930er und 1940er Jahren drehte.¹⁰ Dabei muss ich vorausschicken, dass es mir nicht gelungen ist, herauszufinden, ob Goodall sich in ihren Tarzanerzählungen nun auf den Roman von Burroughs bezieht oder auf die Filme mit Weismüller – oder vielleicht sogar auf jene mit Buster Crabbe.¹¹ Allerdings sind die »Tarzan«-Verfilmungen so zahlreich – allein mit Weismüller in der Hauptrolle wurden mehr als ein halbes Dutzend Filme gedreht – und waren im Kino ab 1918, als Elmo Lincoln den ersten Tarzan auf der Leinwand spielte, so regelmäßig und fast schon unübersehbar präsent, dass es durchaus sinnvoll ist, davon auszugehen, dass Goodall auch von den Filmversionen Kenntnis hatte.

Es kommt aber auf dieses biografische Detail letztlich gar nicht an, geht es mir doch um den Nachweis einer Kontinuität in den Modi der Beobachtung und Darstellung, der es geschuldet ist, dass das Feld der Primatologie nicht nur narrativ, sondern auch filmisch strukturiert ist, womit sich eine zumindest mediale Kontinuität zwischen den »Tarzan«-Filmen und den Praktiken der Primatologie ohnehin ergibt. Ich werde also, um

10 | Für eine vollständige Filmografie der bekannten »Tarzan«-Filme vgl. Kenneth M. Cameron: *Africa on Film. Beyond Black and White*, New York: Continuum 1994.

11 | Buster Crabbe spielte 1933, am Anfang seiner Karriere, in der Serie »Tarzan the Fearless« (USA 1933, Robert F. Hill) den Dschungelhelden. Produziert von Sol Lesser, der auch schon eine Stummfilmfassung von Tarzan herausgebracht hatte, war »Tarzan the Fearless« als zwölfteilige Serie für das Vorprogramm angelegt. Es existiert aber auch eine Langspielfassung. Die MGM-Version mit Johnny Weismüller ist im Vergleich dazu eine Prestigeproduktion mit hohen »production values«.

es ganz deutlich zu sagen, nicht die These vertreten, dass »Tarzan«-Filme Popularisierungen wissenschaftlichen Wissens darstellen, sondern vielmehr, dass die »Tarzan«-Filme als eine Formulierung des Tarzan-Narrativs ins technische Ding der Primatologie eingehen, also zu den mehr oder weniger verschwiegenen, im Falle von Goodall aber durchaus explizit gemachten Voraussetzungen gehören, auf deren Grundlage primatologische Forschung betrieben wird.

Dass eine Kontinuität zwischen Film und Primatologie auch im Sinne einer Feedback-Beziehung besteht und sich der Kreis im Laufe der Geschichte der »Tarzan«-Verfilmungen schließt, möchte ich schließlich in einer kurzen Schlussbemerkung darlegen, die den aus vielerlei Gründen interessantesten »Tarzan«-Film der letzten Jahrzehnte betrifft, Hugh Hudsons »Greystoke. The Legend of Tarzan, the Ape Man« von 1986. »Greystoke«, so werde ich zu zeigen versuchen, ist für mein Argument von Belang, weil er in einem wissenschaftlichen Sinne realistisch zu sein versucht und unter anderem die Frage aufwirft, was ein »realistischer« Tarzan denn seinerseits für die Wissenschaft noch zu tun vermöchte.

1.

»Ich wäre die bessere Jane gewesen«, sagt Goodall, und begibt sich damit in eine Rivalität mit der anderen Jane. Mit wem rivalisiert sie da? Mit einer literarischen Figur zunächst und dann auch mit einer filmischen Figur, nämlich mit der Rolle, die Maureen O'Sullivan in einem »star making turn«, wie es in der Hollywood-Fachsprache heißt, zum Star macht. Als die Primatologin noch ein Mädchen war, rivalisierte sie mit einem Star: Sie himmelte ihn nicht an, wie Fans das tun. Sie wollte den Platz des Stars einnehmen und selbst einer werden. Nun könnte man eine solche Lesart leicht als Überinterpretation bewerten: Was wissen wir denn schon, was die junge Goodall tat und fühlte, von den Dingen einmal abgesehen, die sie uns über ihre Eifersucht auf die hinsichtlich ihrer Inkarnation nicht näher bestimmte Figur der »Jane« sagt. Allerdings muss die Frage schon erlaubt sein, was Goodall denn da genau tut, wenn sie die Geschichte von ihrer Liebe zu Tarzan und ihrer Eifersucht auf die andere Jane erzählt, wenn sie dies immer wieder tut und besonders gern zu Anfang ihrer Filme. Ich hatte die beiden Filme, aus denen ich Ausschnitte zitierte, als »Werkbiografien« bezeichnet. Man könnte sie auch als »Starbiografien« bezeichnen. Tatsächlich weist die literarische Form der Biografie, wie der populären Biografie überhaupt, ein konstantes Strukturmuster auf. Stets geht es um Leben und Werk der betreffenden Person. Ganz egal aber, um wen und welches Werk es geht: Auf den ersten Seiten der entsprechenden Bücher wird man praktisch immer eine Anekdote aus der Kindheit der verhandelten Person antreffen, die den Schlüssel zum Verständnis der ganzen Lebensgeschichte liefert.

Ein besonders schönes Beispiel bietet die Starbiografie von Greta Garbo von Antoni Gronowicz, die in der ersten Person erzählt ist. Im zweiten Kapitel erfahren wir, dass Garbo schon als Kind von Orangen fasziniert gewesen sei. Sie habe diese als Symbol für Reichtum und überhaupt alles Gute gesehen, heimlich in ihrem Bett aufbewahrt und immer auch mit der erotischen Anziehungskraft von Frauen assoziiert. Aus dieser an erotischen Verweisen auf Garbos gleichgeschlechtliche sexuelle Orientierung reichen Passage wird im Folgenden die ganze Biografie der Schauspielerin entwickelt.¹² Strukturell durchaus analog dazu erzählt Goodall gerne von ihrer Liebe zu Tarzan. Man könnte also sagen, dass sie zu Beginn ihrer sich wiederholenden filmischen Werkbiografien in Anekdotenform die Urszene ihres Lebensplans offen legt und dass sie sich gerade dadurch wie ein Star verhält. Es ist übrigens wichtig festzuhalten, dass Goodall die Tarzan-Anekdote durchaus nicht Zeit ihres Lebens erzählt hat. In ihrem wichtigen frühen Buch »In the Shadow of Man« von 1971 etwa kommt sie noch nicht vor.¹³ Gleichwohl gibt es auch in diesem Buch eine Anekdote, die im Sinne einer Urszene ihren Lebensplan skizziert. Hier nun ist es ein Stoffschimpanse, der einem populären Zootier in London nachempfunden war, den sie als kleines Mädchen erhielt und der in ihr die Sehnsucht nach Afrika und einem Leben in der Gesellschaft nicht-menschlicher Primaten weckte. Der Registerwechsel von dem kleinen Mädchen mit dem Stoffschimpanse zu dem kleinen Mädchen, das mit einer populären Figur und einer Starrolle in Konkurrenz tritt, entspricht dem Wandel und Aufstieg der Figur Goodall selbst. Wenn die Goodall der eingangs in Ausschnitten gezeigten Filme mit einer Star-Figur rivalisiert, dann ist das unter anderem deshalb plausibel, weil sie inzwischen längst selbst ein Star geworden ist, eine weltberühmte Forscherin mit hoher »name recognition« und einem leicht erkennbaren Gesicht.

Es ist fast müßig, darauf hinzuweisen, dass sie diesen Aufstieg zu guten Teilen dem Medium Film verdankt. Ihre ersten Bücher publizierte Goodall noch unter ihrem Doppelnamen Jane van Lawick-Goodall. Ihr Ehemann, der bereits erwähnte Hugo van Lawick, war ein in Indonesien geborener

12 | Es lohnt sich durchaus, die einschlägigen Stellen im Wortlaut zu zitieren: »So weit ich zurückdenken kann, habe ich immer von Orangen geträumt, die meine Idealvorstellung von einer Frucht und die Quelle alles Guten waren [...] Wenn es mir [...] gelang, eine zu stehlen, oder ich eine kaufen konnte, brauchte ich sie immer sofort nach Hause und versteckte sie unter dem Bett. Wenn dann alle fort waren, holte ich sie hervor [...] Dann streichelte ich sie mit meinen Fingern und suchte eine schwache Stelle, wo ich die Schale durchstoßen konnte, die so voller Sonne und den Düften ferner Länder war [...] Die Orangen selbst assoziierte ich mit Frauen, niemals mit Männern.« Antoni Gronowicz: *Greta Garbo. Ihr Leben*, München: Knaus 1990, S. 36ff. Für den Hinweis danke ich Alexandra Schneider.

13 | Jane Goodall: *In the Shadow of Man*, Boston: Houghton Mifflin; London: Collin 1971.

Holländer, von Beruf Fotograf und Kameramann und im Übrigen wie Burroughs' Tarzan Spross einer Adelsfamilie. Wie Goodall und ihre Kolleginnen Dian Fossey und Biruté Galdikas wurde van Lawick vom in Kenia tätigen Paläoanthropologen Louis Leakey ›ins Feld‹ geschickt. Van Lawicks Auftrag war es, Goodalls Arbeit in Gombe filmisch und fotografisch zu begleiten.¹⁴ Wie es von Leakey offenbar geplant war, verliebten sich die Forscherin und ihr Kameramann ineinander und gründeten eine Familie, mit einem Sohn, der im Dschungel aufwuchs, fast so wie Boy, das Findelkind von Tarzan und Jane, das in den MGM-Filmen der 1940er Jahre auftaucht. Van Lawicks Arbeit wurde nach Ablauf seines ersten Stipendiums auf Jahre hinaus von der National Geographic Society finanziert, die mit ihrer Finanzierung auch alle Bildrechte an den Fotografien und Filmen erwarb, die in Gombe entstanden. Das Material von van Lawick wurde zu einer ganzen Reihe von Fernsehdokumentarfilmen verarbeitet. Es waren diese Filme, angefangen mit »Miss Goodall and the Wild Chimpanzees« von 1965, die Goodall letztlich bekannt machten und ihr den Status eines Stars der Primatologie verliehen. Immerhin kam ihr Name schon im Titel des ersten Films vor, den die National Geographic Society unter ihrem Label lancierte. Die Schimpansen von Gombe gab es immer schon nur im Paket mit der zweiten Jane.

Um ein Star zu werden, muss man aber nicht nur Zugang zu dem Medium besitzen, das erst einen Star zu produzieren vermag. Es ist auch erforderlich, Geschichten erzählen zu können. Zu den wichtigen Voraussetzungen des populären Erfolgs von Goodall gehört die Entscheidung, ihren Schimpansen Namen zu geben und ihre Forschung in der Form einer Familienerzählung darzustellen. Goodall war knapp 26 Jahre alt, als sie ihre Arbeit in Gombe aufnahm, und sie war keine ausgebildete Zoologin. Leakey hatte sie gerade deshalb ausgewählt: Just ihre ›Unverbildetheit‹ ließ sie für die Beobachtungsarbeit der ethologischen Feldforschung geeignet erscheinen.¹⁵ Mit ihrem Entscheid, den Tieren Namen zu geben, wich Goodall von der gängigen wissenschaftlichen Praxis ab, der gemäß Feldtiere nur nummeriert wurden. Goodall begründet die Taufe ihrer Tiere damit, dass die Schimpansen Individuen seien, die sich voneinander ebenso stark unterschieden wie Menschen (immerhin aber, so ist man versucht anzufügen, ist der Unterschied zwischen Mensch und Tier doch noch groß genug, dass die Primatologin sich das Recht nehmen kann, die Tiere zu taufen). Die Taufe macht die Tiere zu Akteuren mit einer Biografie, zu Figuren, deren Taten und Erlebnisse in der Form des erzählenden Forschungsberichts wiedergegeben werden können, in Büchern oder in Filmen.¹⁶

14 | Zum Zusammenspiel zwischen Forscherin und männlichem Kameramann im Falle von Goodall, aber auch von Fossey, vgl. D. Haraway: *Primate Visions*, S. 150.

15 | D. Haraway, *Primate Visions*, S. 151.

16 | Vgl. Marianne Sommer: *Foremost in Creation. Anthropomorphism and*

Die filmdramaturgischen Vorteile der Namensgebung werden anhand des Schimpansenmännchens »Frodo« augenfällig, der die Hauptfigur des Fernsehdokumentarfilms von James Plath, »Return to Gombe«, von 2005 ist. Frodo ist zu Beginn des Films das Alpha-Männchen; er wird gestürzt und muss gesucht werden; am Ende des Films taucht er geschwächt und einsam wieder aus den Tiefen des Dschungels auf: Stoff für ein Königsdrama. In einer Szene sieht man Frodo, wie er den Rest der Sippe aufscheucht, um seine Vormacht in Szene zu setzen. Goodall kommentiert dies auf der Tonspur: »Just when everybody is having fun, out of nowhere comes Frodo to spoil everything. After a period of chaos there follows a period of appeasement where homage must be paid to the king.« Das gegenseitige Lausen sei die wichtigste Form der Herstellung sozialer Bindungen bei den Schimpansen, so Goodall. »Most alpha males will return the favour to their loyal subjects, but Frodo rarely grooms anyone but himself.« Frodo ist also ein Spielverderber und ein asozialer Kerl, der so arrogant ist, dass er andere Schimpansen nicht pflegt. Goodall artikuliert ihre Empfindungen zurückhaltend, aber es besteht an ihrer Abneigung gegen Frodos unangenehme Seiten kein Zweifel. Ihre Gefühlsreaktion ist an die Verletzung einer sozialen Norm geknüpft, die das menschliche Zusammenleben regelt und die Goodall umstandslos auf die Schimpansen anwendet: Spielverderber sind asoziale Wesen, und wer nicht zurückgibt, was ihm gegeben wird, ist es auch. Goodall moralisiert den Kosmos der Primaten. Sie verlängert die Erzählform des europäischen Romans der Moderne in den Dschungel und macht diesen zum Raum für Narrative mit einem prägnanten ethischen Horizont. Damit allerdings bewegen sich Menschen und Schimpansen wiederum im selben Handlungsraum. Dem Zuschauer erschließt sich dieser in seiner ganzen Tiefe nur, weil Goodall in dieser Szene wie eine »Einkoppelungsfigur« agiert, um es mit einem Ausdruck aus der kunsthistorischen Forschung zu sagen. Sie artikuliert in exemplarischer Weise Zuschaueremotionen und macht den Zuschauer damit zum Beobachter zweiter Ordnung, zum Beobachter der Beobachterin. Das Beobachten der Beobachterin hat den Vorteil, dass die Verhaltensweisen der Schimpansen dadurch »lesbar« und emotional und moralisch bewertbar werden, während sie ohne einen solchen Kommentar und ohne eine solche emotionale Perspektivierung kaum aufzuschlüsseln gewesen wären. Die Vermittlung des primatologischen Wissens geschieht hier also durch die Form eines romanhaften Dramas, das zugleich als reflexive Schule des Fühlens und der Anteilnahme strukturiert ist. Wir sehen die handelnden Personen – die Schimpansen – und wir sehen und hören die Zuschauerin, die uns ihre Zuschaueremotion kommuniziert und dadurch vorlebt, wie

Anthropocentrism in *National Geographic* Articles on Non-Human Primates, Bern: Peter Lang 2000; Amanda Rees: »Anthropomorphism, Anthropocentrism, and Anecdote. Primatologists on Primatology«, in: *Science, Technology & Human Values* 26.2 (2001), S. 227-247.

man angesichts des Spektakels fühlen kann (oder vielmehr fühlen *soll*). Das filmische Drama der Primatologie ist demnach eines der Beobachtung einer Beobachterin mit Starqualitäten.

Primatologisches Wissen ist ethologisches Wissen. Verhalten ist in der Regel sichtbar und verläuft innerhalb bestimmter Fristen. Es ist ein Gegenstand des Wissens, der dem Medium Film affin ist, was sich unter anderem an dem umfangreichen filmischen Oeuvre von Konrad Lorenz ablesen lässt, das im Institut des Wissenschaftlichen Films (IWF) in Göttingen eingelagert ist und neben den populärwissenschaftlichen Vermittlungsfilmen in erster Linie filmische ›Präparate‹ umfasst, also unter Kontrollbedingungen aufgezeichnete Sequenzen tierischen Verhaltens, die in dieser gespeicherten Form die Grundlage für weiterführende Analysen bilden.¹⁷ Zum Medium der Primatologie wird Film aber auch, insofern das primatologische Wissen – zumindest in der Form, wie Goodall es vermittelt – immer schon so strukturiert ist, dass es sich als Drama namentlich bekannter handelnder Individuen in ihrer Generationenfolge darstellt und damit eine dramaturgische Latenz entfaltet, die sich im Film, dem zeitbasierten Medium der Montage und der Blickstrukturen, in besonders augenfälliger Weise zur Geltung bringt. Tatsächlich gehört zu dieser dramaturgischen Latenz auch und gerade, dass die soziale Interaktion der Schimpansen, wie Goodall in ihren Arbeiten immer wieder betont, ganz wesentlich über Blicke strukturiert ist. Blicke sind ein Mittel der sozialen Kontrolle, der Regelung von Hierarchien, aber auch der Verständigung und der Herstellung des kommunikativen Zusammenhalts innerhalb der Gruppe. Schimpansen verwenden viel Zeit darauf, nachzusehen, was ihre Artgenossen sehen. Wie die Filmtheorie in den letzten dreißig Jahren in vielfältigen Detailanalysen immer wieder aufzeigt, sind Blickstrukturen für den narrativen Film zentral. Wie eine Vielzahl von Analysen im Gefolge von Laura Mulvey oder Francesco Casetti gezeigt haben, dienen Blickstrukturen immer auch zur Herstellung und Reproduktion gesellschaftlicher (geschlechtlicher und anderer) Hierarchien.¹⁸ Beziehungen zwischen Figuren und Räumen des

17 | Wichtig ist dabei, dass diese Sequenzen aus Gründen der Authentifizierung des Aufgezeichneten stets ungeschnitten bleiben, also auf die Montage verzichten, das Stilmittel mithin, das in manchen normativen Ästhetiken – etwa bei Sergej Eisenstein – zur Essenz des künstlerischen Mediums Film erklärt wird.

18 | Von Laura Mulvey stammt die berühmte, ebenso folgenreiche wie streitbare These, dass der Blick im klassischen Hollywood-Kino stets männlich sei und, getragen von der Ambivalenz der Kastrationsangst, den weiblichen Körper in die Position des zugleich überhöhten und erniedrigten Objekts des Begehrens dränge. Francesco Casetti wiederum untersucht in »Dentro lo sguardo« von 1986 (engl. Übers. 1999), einem mittlerweile klassischen Text der Filmsemiotik, die narrativen und semiotischen Implikationen des – konventionsverletzenden – Blicks in die Kamera und die strukturierende Funktion von Blicken überhaupt. Vgl. Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, Berkeley

Handelns werden im Film wesentlich über Blickstrukturen verhandelt, so dass wir, wenn wir einen Film anschauen, zumindest für die Dauer des Films uns ähnlich verhalten wie Schimpansen, verbringen wir doch einen guten Teil der neunzig Minuten damit, nachzusehen, was andere sehen. Was aber hat Tarzan mit seiner Geschichte zur Strukturierung des epistemologischen Feldes der Primatologie und seiner filmischen Latenz beigetragen?

2.

Was Jane im Dschungel will, erfahren wir in der klassischen MGM-Produktion »Tarzan the Ape Man« (USA 1932, W.S. van Dyke) aus dem Mund von Maureen O'Sullivan gleich zu Beginn. »From now on«, sagt sie zu ihrem Vater, einem Großwildjäger und Elfenbeinhändler, »I am through with civilization. I am going to be a savage, just like you.« Ein Selbstauswilderungsprojekt ist es also, das die Film-Jane verfolgt, ganz im Unterschied zur Jane des Romans, die eine Gestrandete ist.

Abb. 3: Geglückte Selbstauswilderung: Schlussbild von »Tarzan the Ape Man« (MGM, USA 1932, W.S. van Dyke)



© MGM

und Los Angeles: University of California Press 1985. Dt.: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 48-65; Francesco Casetti: *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator*, Bloomington: Indiana University Press 1999. Für ein neueres Beispiel, das die anhaltende Virulenz der Debatte um Blickstrukturen belegt vgl. Eva Warth: »Eye/Identity. Blickstrukturen in Filmen der 90er Jahre«, in: Christine Rüffert et al. (Hg.), *Wo/man. Kino und Identität*, Berlin: Bertz 2003, S. 65-80.

Letztere wird mit ihrem Vater zusammen von einer meuternden Besatzung ihres Schatzsucherschiffes am Strand ausgesetzt, just dort, wo Tarzan wohnt, und ausgerechnet in Begleitung von Tarzans Cousin (Zufälle gibt es bei Burroughs in großer Zahl). Es ist denn auch nur stimmig, dass Maureen O'Sullivan sich am Ende des Films für ein Leben mit Tarzan im Dschungel entscheidet, während die Romanheldin den Sprung in die Wildnis zunächst nicht wagt und sich von Tarzans Cousin heiraten lässt, obwohl sie doch eigentlich den Affenmenschen liebt.

Allerdings, und das macht die Film-Jane zu einer paradigmatischen Illustration poststrukturalistischer Kritiken an den Begriffen Subjekt und Intention, erfüllt sich ihr Wunsch, wild zu werden, keineswegs auf geradem Weg. Vielmehr schafft Jane im Dschungelleben eine Irritation, die weder für sie noch für den Dschungel ohne Folgen bleibt. Dieses Problem bringt Burroughs im Roman folgendermaßen auf den Punkt: »Here was a problem the like of which he had never encountered, and he felt rather than reasoned that he must meet as a man and not as an ape.«¹⁹ Tarzan ist bekanntlich eine wandelnde, oder vielmehr lianenschwingende Doppelfrage: Wo komme ich her? Und was bin ich – Mensch oder Affe? Das Auftauchen der Frau macht diese beiden Fragen virulent, für Tarzan wie für Jane und die anderen Menschen, die auf ihn treffen. Wie ich weiter oben argumentierte, besteht zwischen Primatologie und Film eine Verbindung, die durch eine Reihe von formalen und strukturellen Ähnlichkeiten gegeben ist. Eine Kontinuität lässt sich aber auch auf der Ebene der Narrative ausmachen. Goodalls Behauptung, sie wäre die »bessere Jane« gewesen, kann man auch als Aufforderung lesen, ihre wissenschaftliche Biografie als Fortsetzung des »Tarzan«-Narrativs mit anderen Mitteln aufzufassen.

Auch Jane, die Primatologin, setzt sich im Dschungel mit der Herkunftsfrage auseinander, und auch für sie wird die Frage, wo die Grenze zwischen Mensch und Affe verläuft, im Dschungel virulent. Leakey, Goodalls ursprünglicher Auftraggeber, war Paläontologe, und sein Interesse an Schimpansen war ein paläontologisches. Das Studium der nächsten Verwandten des Menschen sollte Aufschlüsse über die Ursprünge des Menschen geben (ein methodologisch nicht unbedenklicher Ansatz übrigens),²⁰ und Goodalls frühe Entscheidung, ihren Studienobjekten Namen

19 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 196.

20 | Zum paläontologischen Ansatz von Leakey und den ihn begleitenden Kontroversen vgl. Glynn Llywelyn Isaac (Hg.): *Human Origins*. Louis Leakey and the East African Evidence, New York: W.A. Benjamin 1976; Roger Lewin: *Bones of Contention. Controversies in the Search for Human Origin*, New York: Simon and Schuster 1987; Virginia Morell: *The Leaky Family and the Quest for Human-kind's Beginnings*, New York: Simon and Schuster 1996. Ein Haupteinwand gegen Leakeys Ansatz lautet, dass aus Verhaltensweisen, die sich in einer Population einer bestimmten Art feststellen lassen, keine zuverlässigen Rückschlüsse auf solche in einer anderen Population derselben Art ziehen lassen, geschweige denn auf Popu-

und damit individuelle Biografien zu verleihen, entspricht durchaus auch der Logik des ursprünglichen Auftrags.

Der Tarzan des Buches kann anfänglich nicht sprechen, aber Lesen hat er sich selbst beigebracht, mit den Büchern, die er in der Hütte seiner verstorbenen Eltern finden konnte. Der Tarzan der Kinos hingegen kann nicht lesen, und in »Tarzan the Ape Man« ist er zumindest anfänglich nur der Affenlaute mächtig sowie, erstaunlicherweise, seines eigenen Namens. Natürlich verfügt er auch über seinen unverkennbaren Alarmruf, sein akustisches Kennzeichen, das schon im Buch von Burroughs immer herausgehoben wird (ebenso übrigens wie seine körperliche Gestalt: Tarzan, wie Burroughs ihn beschreibt, gleicht eher Arnold Schwarzenegger als dem vergleichsweise moderat muskulösen Weismüller der MGM-Filme). In der Film-Fassung von 1932 ist Janes Projekt wie gesagt eines der Selbstauswilderung und am Ende glückt es zumindest teilweise, jedenfalls insofern sie am Schluss des Films mit Tarzan auf einem Hügel steht und dem letzten Weißen nachwinkt, der in die »Zivilisation« zurückkehrt. Damit aber dieses Projekt gelingt, muss Jane ein Band zu Tarzan knüpfen, und das ist nun durchaus nicht einfach, steht doch am Anfang, bei ihrer ersten Begegnung, nichts als nackter Horror. Tarzan entführt sie, sie erwacht am Morgen, erblickt Tarzan und kreischt. Tarzan reicht sie an die daneben sitzende Affenmutter weiter, sie kreischt noch heftiger und flüchtet sich in die Arme von Tarzan zurück. Kreischende weiße Frauen, die sich vor Figuren fürchten, deren Status als Menschen zur Debatte steht, haben im Hollywood-Kino der frühen 1930er Jahre Konjunktur. 1931 ist das Jahr der klassischen Universal-Fassung von »Frankenstein« (USA 1931, James Whale), des ersten Ton-Horrorfilms, und auf der Tonspur dieses Horrorfilms, wie vieler nachfolgender, sind Frauenschreie in großer Zahl zu hören. Man könnte fast so weit gehen, zu sagen, dass der Frauenschrei den Horrorfilm ausmacht. Daran erkennt man ihn, darum geht es ihm.

Jane allerdings beruhigt sich rasch und wechselt sogleich das Register. Sie beginnt mit Tarzan zu kommunizieren. Es ist die berühmte »Me Tarzan, you Jane« Szene, um die es hier geht. Tarzan, so zeigt sich dabei, lernt schnell, aber nicht schnell genug.

lationen anderer Spezies. Der leitende Gedanke Leakeys, dass sich aus der Beobachtung von höheren Primaten Rückschlüsse auf die Humanevolution gewinnen lassen, findet indes auch in der neueren primatologischen Forschung noch Anwendung. Vgl. als Beispiel W.D. Hopkins/K.A. Bard/A. Jones/S.L. Bales: »Chimpanzee Hand Preference in Throwing and Infant Cradling. Implications for the Origin of Human Handedness«, in: *Current Anthropology* 34.5 (1993), S. 786-790.

Abb. 4: Jane sucht das Gespräch und findet »Me Tarzan, You Jane«: Johnny Weismüller und Maureen O'Sullivan in »Tarzan the Ape Man« (MGM, USA 1932, W.S. van Dyke)



© MGM

Das Problem jeder Kommunikation ist ihre Fortsetzung. Stets stellt sich die Frage nach den Gründen, die dazu führen können, dass eine Kommunikation fortgesetzt wird. Tarzan lernt zwar umgehend, dass er an die Stelle seines Namens ein Pronomen setzen kann, aber er versteht noch nicht, dass Kommunikation Fortführung nur dann verdient, wenn Neues kommuniziert wird. Eine Endlosschleife von »Jane-me« ist keine Kommunikation.²¹ An die Stelle des reinen Schreis treten Redundanz und Neuheitslosigkeit. Weil er anderes nicht liefern kann, bricht Jane ihren Versuch der Kommunikation ab und erteilt Tarzan den Befehl, sie von seinem Affennest hoch in den Bäumen herab zu bringen. Noch ist ein Band zwischen Jane und Tarzan nicht wirklich hergestellt. Geknüpft wird es nicht durch Sprache und Kommunikation, sondern durch Beobachtung und Anteilnahme, und zwar durch einen Typ der Beobachtung, der für die Primatologie charakteristisch ist: Die Beobachtung von sozialem Verhalten.

In einer Szene, in der Jäger einen Affen töten, stellt Jane fest, dass Tarzan trauern kann, eine Reaktion, die nur ihr auffällt.

21 | Vgl. Dirk Baecker: Kommunikation, Leipzig: Reclam 2005.

Abb. 5: Empathiefähigkeit als Ausweis der Menschlichkeit:
 Johnny Weismüller als Tarzan betrauert einen Weggefährten in
 »Tarzan the Ape Man« (MGM, USA 1932, W.S. van Dyke)



© MGM

Wer ein solches Leben lebt, kennt gar keine Gefühle, sagt Janes Vater schroff. »Barely human« nennt er Tarzan bei einem Gespräch mit seiner Tochter am nächtlichen Lagerfeuer. Gleichsam im Geiste Jeremy Benthams, der im Zuge der Französischen Revolution die Frage der Ausdehnung der Menschenrechte auf Tiere von der Frage abhängig machte, ob Tiere leiden können, will Jane dem Affenmenschen dagegen Fühl- und Leidensfähigkeit zubilligen und ihn damit dem Bereich des Menschlichen zuschlagen.²² Für Jane ist Tarzans Leidensfähigkeit evident, weil sie ihn von Nahem erlebt hat und im Übrigen ein Auge für soziales Verhalten hat.²³ Offenkundig ist auf jeden Fall, dass die Jane aus dem »Tarzan«-Film von William S. van Dyke auch deshalb eine geeignete Rivalin für Goodall abgibt, weil sie über ähnliche Fähigkeiten verfügt und ebenfalls ein Talent hat, komplexe Emotionen und Muster des sozialen Verhaltens bei Primaten aufzudecken und mitzuteilen. Es ist, so könnte man sagen, der Blick der Primatologin, der sie erkennen lässt, dass Tarzan quasin menschlich und liebenswert ist, was ja nun eine Erkenntnis von erheblicher Tragweite schon insofern ist, als Jane auf deren Grundlage beschließt, Tarzan in den Dschungel zu folgen. Auch die Jane des Films ist also eine Beobachterin, deren Beobachtung wir beobachten, und an deren Blick und deren Gefühlsreaktionen wir unseren eigenen Blick und unsere eigene Haltung zu

22 | Jeremy Bentham: An Introduction to Principles of Morals and Legislation (printed for publication 1780, published 1789), London: Methuen 1982, Kapitel 17, Section 4.

23 | Vgl. dazu auch D. Haraway: Primate Visions, S. 154.

dem schulen können, was sich jenseits der Gattungsgrenzen abspielt, die den Menschen vom Menschenaffen und den Affenmenschen vom Affen trennt.

Dieser Blick, der das Menschliche jenseits der Gattungsgrenze erkennt, hält an dieser Grenze aber auch fest, denn er ist ja genau ein Blick auf diese Grenze, und er konstituiert sie, in dem er sie erblickt. Das Problem der Differenz zwischen dem (zivilisierten) Menschen und dem Dschungelbewohner Tarzan bleibt entsprechend bestehen, es überlagert sich aber zugleich mit dem Problem der Geschlechterdifferenz. In einer Szene aus dem ersten »Tarzan«-Film von 1932 legt Tarzan seine Hand auf die von Jane und stellt fest, dass diese viel kleiner ist als seine. »Yes. Quite a difference«, sagt Jane und fährt fort: »Do you like that difference? You have never seen a human quite like me before, have you?« Dass Tarzan diesen Unterschied mag, ist leicht ersichtlich. Auch wenn er diesen Unterschied, dieses »problem the like of which he had never encountered« als Mensch angeht, so wird er zumindest im Film nicht ganz und gar menschlich, oder nicht zivilisiert.

Wie fast jeder erfolgreiche Hollywood-Film erfuhr auch »Tarzan the Ape Man« eine Fortsetzung. Im zweiten Film aus dem Jahr 1934 mit gleicher Besetzung kehrt der verschmähte Liebhaber Janes aus dem ersten Film in den Dschungel zurück, offiziell um das Elfenbein aus dem Elefantenfriedhof abzuholen, auf dem der Schluss des ersten Films spielte. Tatsächlich aber will er Jane zurückholen. Zu diesem Zweck bringt er ihr die Lockungen der Zivilisation nahe: Schöne Kleider und Musik vor allem, die er von einer Grammophon-Platte vorspielt. Er verführt Jane zu einem Tanz, der unterbrochen wird durch Tarzan, der auftritt, um das Grammophon aufs Genaueste zu studieren.

*Abb. 6: Statusobjekte im Blickfeld des Statusblinden:
Johnny Weismüller als Tarzan studiert ein
Grammophon in »Tarzan the Ape Man« (MGM, USA
1932, W.S. van Dyke)*



© MGM

Schließlich wendet er seinen Blick auch Jane im Abendkleid zu, und anhängig streicht er mit seinen Händen über ihre Nylonstrümpfe. Tarzan mag zwar ein geeignetes Objekt für den primatologischen Forscherblick sein, ein ethnografisches Interesse entwickelt er selbst keines. Die Dinge der zivilisierten Welt interessieren ihn nur als Gegenstände und nicht als Elemente einer materialen Kultur, also eines sozialen Zusammenhangs, der sich unter anderem über Objekte konstituiert. Es bedarf schon der Erläuterung, der quasi-ethnografischen Selbsterklärung von Jane, damit ihm der Sinn der Staffage deutlich wird. Er verbleibt, wenn man so will, im Gegenstandsbereich der Beobachtung und wird nicht selbst zum Beobachter. Es interessieren ihn die Objekte, aber nicht der soziale Zusammenhang, der sich in den Objekten einlagert. Kleider anziehen, damit ein Mann sich für eine Frau interessiert? Was Tarzan davon hält, zeigt er kurz darauf in einer Badeszene.

Von einem Baum aus wirft er Jane ins Wasser; dabei hält er die Träger des Abendkleides, das Jane immer noch trägt, zurück, so dass die Gefährtin des Affenmenschen aus dem Kleid heraus und ins Wasser fällt. Die folgende Badeszene ist unter anderem deshalb von Interesse, weil so etwas im Jahr 1934 gerade noch möglich war. Eine nackte Frau im Wasser beim vergnügten Spiel mit ihrem Liebhaber ist nach 1934 und der Durchsetzung des »production code« für längere Zeit nicht mehr darstellbar.²⁴ Was diese Jane im Dschungel sucht, und findet, ist ein erotisches Idyll. Ich möchte nun keineswegs so weit gehen zu behaupten, dass die Jane von »Tarzan« der Jane der Schimpansen von Gombe auch in diesem Sinne den Weg vorbahnt, obwohl durchaus festgehalten werden darf, dass auch Goodall ihr eheliches Glück im Dschungel fand, in der Person ihres bereits erwähnten Kameramannes van Lawick. In einer anderen Hinsicht aber nimmt das Leben von Jane und Tarzan im Dschungel bestimmte Vorstellungen vorweg, die später auch zum Grundbestand der Primatologie gehören. Die Welt der Schimpansen, wie Goodall sie beschreibt, kennt zwar Generationen und innerhalb dieser Generationen Konflikte und Dramen, aber sie findet, wie Haraway festhält, außerhalb der Geschichte statt. Man könnte auch sagen, dass es sich um ein zivilisatorisches Idyll handelt. Die Projektion von pastoralen Idyllen auf die Welt der Primaten gehört seit dem 17. Jahrhundert zu den Topoi der Auseinandersetzung mit Menschenaffen.²⁵ Durchaus in dieser Tradition stellt Goodalls Schimpansenpopulation eine soziale Welt fernab der menschlichen Zivilisation dar, die zugleich eine eigene Zivilisation verkörpert, und möglicherweise sogar eine mit Vorbildcharakter für menschliche Gesellschaften.

Ein Weg dorthin lässt sich auch von Tarzan aus verfolgen. Man könnte

24 | Vgl. Thomas Doherty: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema*, New York: Columbia University Press 1999.

25 | Raymond Corbey: *The Metaphysics of Apes. Negotiating the Animal-Human Boundary*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 36ff.

einen der letzten Filme der MGM-Reihe, »Tarzan's New York Adventure« (USA 1942, Richard Thorpe), als Beispiel nehmen. Tarzan und Jane haben mittlerweile einen Sohn, Boy, den sie aus einem Flugzeugwrack gerettet haben. Dieser Boy wird nun von einem bösen Zirkusdirektor nach New York entführt. Jane und Tarzan reisen ihm nach. Verwicklungen folgen und schließlich kommt es so weit, dass die Pflegeeltern des Findlings vor einem amerikanischen Gericht für ihr Sorgerecht streiten müssen. Interessant ist diese Entwicklung im Plot nun deshalb, weil der Gerichtssaal im amerikanischen Kino kein beliebiger Schauplatz ist. Ist der Wilde Westen der Ort, an dem die Nation gegründet wird, und ist der Cowboy der Held, der die Nation aufbaut, dann ist der Gerichtssaal der Ort, an dem die gesellschaftlichen Konflikte gelöst werden, die politisch nicht entschieden werden können. Der Anwalt ist insofern der »preserver of the union«, der Held, der den Zusammenhalt der Nation sicherstellt. Nicht von ungefähr zeigt etwa die Filmbiografie »Young Mr. Lincoln« (USA 1939, John Ford), mit Henry Fonda in der Hauptrolle, den zukünftigen Präsidenten noch als Anwalt. Lincolns historische Leistung als Präsident war ja nicht in erster Linie die Befreiung der Sklaven, die er am liebsten nach Afrika zurückgeschickt hätte, sondern die Wahrung der nationalen Einheit Amerikas; diese war für ihn auch das ursprüngliche Ziel des Bürgerkriegs.²⁶ Wenn nun Tarzan im Gerichtssaal auftaucht, darf man getrost davon ausgehen, dass es um einen grundlegenden gesellschaftlichen Konflikt geht. In diesem Falle ist die Streitfrage die, wie man am besten ein Kind erzieht. Auf die Frage seines Anwalts, was er seinem Sohn beigebracht habe, spricht Tarzan im Tonfall des edlen Wilden: »Teach Boy to be strong like Lion, and happy like bird [...]« Und so geht es weiter. Wie die »reaction shots« in der Szene zeigen, die Einstellungen auf die Gesichter des Richters und von Mitgliedern des Publikums, trifft Tarzan damit einen Nerv bei seinen Zuhörern. In einer europäischen Perspektive würde man von Rousseauismus sprechen (»Tarzan, ou de l'éducation« gewissermaßen). Für amerikanische Ohren klingen andere literarische Vorbilder an. Es ist eher ein Leben nach den Prinzipien von Henry David Thoreaus »Walden; or, Life in the Woods« (1854), das Tarzan hier schildert. Auf jeden Fall aber ergibt sich eine ununterbrochene Traditionslinie der Pastoralisierung, die vom 17. Jahrhundert über die verschiedenen Fassungen von »Tarzan« bis hin zur Schimpansenforschung Goodalls führt, eine Traditionslinie, deren Zusammen-

26 | Vgl. David Herbert Donald: *Lincoln*, New York: Simon and Schuster 1995; William E. Gienapp: *Abraham Lincoln and Civil War America. A Biography*, Oxford, New York: Oxford University Press 2003. Besonders pointiert wird diese Lesart, die ihrerseits die Umschreibung der historischen Figur des Präsidenten im Zuge der Bürgerrechtsbewegung der 1950er und 1960er Jahre ablöst, auch von Gore Vidal in seinem historischen Roman über Lincoln vertreten; vgl. Gore Vidal: *Lincoln. A Novel*, New York: Ballantine 1985.

halt sich durch das ergibt, was Haraway als Geschichtsvergessenheit der Primatologie goodallschen Zuschnitts bezeichnet.

3.

Jane Goodall war und ist nicht nur ein Medienstar, sondern auch ein Star ihrer Wissenschaft, wobei sich ihr Ruhm nicht zuletzt auf eine ganz bestimmte frühe Entdeckung aus ihrer Arbeit gründet. Dass Primaten bisweilen Äste und Zweige wie Werkzeuge benutzen, hatten Feldforscher auch vor Goodall schon festgestellt.²⁷ Goodall nun entdeckte bei der Schimpansen-Population, die sie beobachtete, dass deren Mitglieder nicht nur Äste und Zweige benutzten, um Termiten aus ihren Höhlen zu angeln, sondern dass sie die Äste zu diesem Zweck auch zurechteten und überdies das entsprechende Wissen von Generation zu Generation weitergaben. Schimpansen stellen also Werkzeuge her, benutzen diese systematisch, und tradieren erworbenes praktisches Wissen.²⁸ Es handelte sich um eine Entdeckung von einiger Tragweite, weil sie unter anderem die klassische anthropologische Definition des Menschen als *Homo faber* in Frage stellte. In den filmischen Werk- und Starbiografien Goodalls darf diese Leistung entsprechend nicht fehlen.

Vor etwas mehr als zwanzig Jahren nun kam die bislang letzte große »Tarzan«-Verfilmung ins Kino. Sie trug den Titel »Greystoke. The Legend of Tarzan the Ape Man« (USA 1986, Hugh Hudson); ein Titel, der Programm war. Getragen von einem zeittypischen politisch korrekten Richtigstellungsfuror machte sich dieser Film daran, die Geschichte von Tarzan so zu erzählen, wie sie sich »wirklich« zugetragen hätte, wären die Realitäten kolonialer Herrschaft in Burroughs' Roman in angemessener Weise berücksichtigt und dargestellt worden. Dazu gehört paradoxerweise zunächst, dass es sich um die vorlagentreueste Verfilmung des Stoffes handelt. Lord Greystoke erleidet mit seiner Frau Schiffbruch in Afrika; ein Kind wird geboren; die Eltern sterben; das Kind wächst im Dschungel auf. Das ist auch der Einstieg in den Plot des ersten Romans von Burroughs. Signifikant sind aber die Modifikationen, die der Film gegenüber dem Original vornimmt. Die Bösewichte des Films sind die Engländer mit ihrem

27 | Für einen Überblick über die einschlägige Literatur zu diesem Thema bis in die frühen 1970er Jahre vgl. John Alcock: »The Evolution of the Use of Tools by Feeding Animals«, in: *Evolution* 26.3 (Sep. 1972), S. 464-473. Ferner Jane van Lawick-Goodall: »Tool-Using in Primates and Other Vertebrates«, in: D. Lehrman/R. Hinde/E. Shaw (Hg.), *Advances in the Study of Behavior*, Vol. 3, New York: Academic Press 1970, S. 195-249.

28 | Vgl. dazu auch M. Tomasello/M. Davis-Dasilva/L. Camak/K. Bard: »Observational Learning of Tool-Use by Young Chimpanzees«, in: *Human Evolution* 2.2 (April 1987), S. 175-183.

viktorianischen Wissenschaftsbetrieb, die durch den Dschungel streifen und alles totschießen, was ihnen vor die Flinte kommt, sich stets auf die höheren Interessen der Wissenschaft berufend, die von ausgestopften Exemplaren der entsprechenden Gattungen doch nur profitieren könne. Wissenschaftskritik als Kolonialismuskritik schreibt sich der Film auf sein Banner. »Greystoke« will aber nicht nur authentisch und kritisch sein, sondern auch wahr. Zur Signatur der Korrektheit des Films gehört auch, dass er sich die größtmögliche Mühe gibt, auf dem neusten – oder zumindest neueren – Stand der Primatologie zu sein. So wächst Tarzan auf, als wäre er bei Goodall in Gombe zuhause, benutzt er doch die dort populations-typische Technik des Werkzeuggebrauchs, um seinen Tagesbedarf an Termiten zu decken.

Bemerkenswert an »Greystoke« ist ferner die Tatsache, dass Jane im Dschungel so richtig gar nicht mehr vorkommt. Der Dschungel der 1980er Jahre ist ein Tummelfeld für Männer. Die Jane dieses Films ist wie im Roman eine zu verheiratende höhere Tochter aus Baltimore. Keinesfalls aber ist sie, wie Maureen O'Sullivan, eine Protoprimatologin und damit eine mögliche Rivalin für echte Primatologinnen. Man müsste sich auch fragen, ob diese Jane im Dschungel finden würde, was ihre Vorgängerinnen stets in zuverlässiger Weise fanden. Denn bemerkenswert ist schließlich auch die schauspielerische Leistung von Christopher Lambert. Würde ein Casting-Direktor die Beschreibungen der Tarzan-Figur aus Burroughs' Roman akkurat umsetzen, dann könnte es nur eine vorlagentreue Besetzung geben: Arnold Schwarzenegger mit langem Haar und nacktem Oberkörper, also in der Montur, die er in der Fantasy-Comic-Verfilmung »Conan the Barbarian« (USA 1982, John Milius) trägt – denn genau so wird Tarzan von Burroughs beschrieben: als groß gewachsen, muskulös, und mit langem dunklem Haar.²⁹ In Hugh Hudsons Film finden wir stattdessen einen etwas schütterten blonden jungen Mann, gespielt von einem Schauspieler, der sich der realistischen Ambition des Films verschreibt und ein Verhaltensrepertoire zur Entfaltung bringt, das den gestischen und physiognomischen Mustern des Affenverhaltens aufs Exakteste abgeschaut ist. Das kann man nun als künstlerischen Erfolg der populärwissenschaftlichen Fiktion werten, die kulturelle Imagination auf dem jüngsten Stand der Forschung anbietet. Mit Bezug auf die Figur des Tarzan allerdings muss die Frage gestattet sein, was damit gewonnen ist.

29 | So beschreibt Burroughs Tarzan im dramatischen Schlusskapitel des Romans, in dem Tarzan Jane Porter aus den Flammen eines brennenden Hauses im amerikanischen Mittleren Westen rettet, als »black-haired giant« (E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 272), und er schreibt der Nebenfigur Clayton mit Bezug auf Tarzan, diesmal noch im Dschungel, »keen admiration and envy of those giant muscles and that wondrous instinct of knowledge« zu (ebd., S. 147). Allerdings gilt es zu präzisieren, dass Schwarzenegger, wie die meisten männlichen Filmstars, nicht viel größer als 1,70 m ist.

Dieser Beitrag hat den Versuch unternommen, nachzuzeichnen, welche (wissenschaftsbiografischen und kulturellen) Wege von Tarzan als Gegenstand des Begehrens zum Primaten als Gegenstand des Wissens führen, oder wie aus Begehren, das sich an der populären Figur des Affenmenschen entzündet, ein wissenschaftliches Interesse an Menschenaffen wird. »Greystoke« markiert, so ließe sich behaupten, in dieser Geschichte den Punkt, an dem man Tarzan nicht mehr ohne weiteres die Kraft zutraut, ein solches Begehren zu wecken, um seine Transformationen in Gang zu bringen. Vielmehr bewegt sich Tarzan in seiner lambertschen Inkarnation selbst nach den Leitlinien der Primatologie, deren Erkenntnisse die Protokolle vorgeben, an denen er sein Verhalten auszurichten hat. Die Selbstausschöpfung der Jane in den MGM-Filmen mündet bekanntlich im Rahmen einer kleinen Dialektik der Gegenauflärung in der Suburbanisierung von Tarzans Lebensstil: In »Tarzan's New York Adventure« (USA 1942, Richard Thorpe) führt die Dschungelfamilie längst das Vorstadtleben der Kleinfamilie, einfach im Dschungel. Am Beispiel von Lamberts Tarzan stellt sich, in einer gewissen Analogie dazu, die Frage, ob zu den Nebenwirkungen der neueren wissenschaftlichen Forschung zum Menschenaffen nicht auch die Domestizierung des Affenmenschen durch eine Form des wissenschaftlichen Realismus zählt, dessen Geschichte erst vollständig aufgearbeitet ist, wenn man sie um eine wissens- und medien-geschichtliche Rekonstruktion der Geschichte von Tarzan, dem Affenmenschen, ergänzt.

Literatur

- Alcock, John: »The Evolution of the Use of Tools by Feeding Animals«, in: *Evolution* 26,3 (Sep. 1972), S. 464-473.
- Baecker, Dirk: *Kommunikation*, Leipzig: Reclam 2005.
- Bentham, Jeremy: *Introduction to Principles of Morals and Legislation* (printed for publication 1780, published 1789), London: Methuen 1982.
- Burroughs, Edgar Rice: *Tarzan of the Apes*, London: Signet Classic 1990.
- Cameron, Kenneth M.: *Africa on Film. Beyond Black and White*, New York: Continuum 1994.
- Casetti, Francesco: *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator*, Bloomington: Indiana University Press 1999.
- Corbey, Raymond: *The Metaphysics of Apes. Negotiating the Animal-Human Boundary*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- DeCordova, Richard: *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, Urbana: University of Illinois Press 2001.
- Doherty, Thomas: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema*, New York: Columbia University Press 1999.
- Donald, David Herbert: *Lincoln*, New York: Simon and Schuster 1995.

- Fischer, Julia/Metz, Markus/Cheney, Dorothy L./Seyfarth, Richard M.: »Baboon Responses to Graded Bark Variants«, in: *Animal Behaviour* 61 (2001), S. 925-931.
- Gienapp, William E.: *Abraham Lincoln and Civil War America. A Biography*, Oxford, New York: Oxford University Press 2003.
- Goodall, Jane: *In the Shadow of Man*, Boston: Houghton Mifflin; London: Collin 1971.
- Gornowicz, Antoni: *Greta Garbo. Ihr Leben*, München: Knaus 1990.
- Griffith, Alison: »Time Traveling IMAX Style: Tales from the Giant Screen«, in: Jeffrey Ruoff (Hg.): *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham: Duke University Press 2006, S. 238-258.
- Haraway, Donna: *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York: Routledge 1989.
- Hopkins, W.D./Bard, K.A./Jones, A./Bales, S.L.: »Chimpanzee Hand Preference in Throwing and Infant Cradling. Implications for the Origin of Human Handedness«, in: *Current Anthropology* 34.5 (1993), S. 786-790.
- Isaac, Glynn Llywelyn (Hg.): *Human Origins. Louis Leakey and the East African Evidence*, New York: W.A. Benjamin 1976.
- Lewin, Roger: *Bones of Contention. Controversies in the Search for Human Origin*, New York: Simon and Schuster 1987.
- Mitman, Greg: »Cinematic Nature. Hollywood Technology, Popular Culture, and the American Museum of Natural History«, in: *Isis* 84.4 (1993), 637-661.
- Mitman, Greg: *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*, Cambridge MA: Harvard University Press 1999.
- Morell, Virginia: *The Leaky Family and the Quest for Humankind's Beginnings*, New York: Simon and Schuster 1996.
- Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press 1985. Dt.: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994.
- Munz, Tania: »Die Ethologie des wissenschaftlichen Cineasten. Karl von Frisch, Konrad Lorenz und das Verhalten der Tiere im Film«, in: *Montage AV* 14.1 (2005), S. 53-68.
- Rees, Amanda: »Anthropomorphism, Anthropocentrism, and Anecdote. Primatologists on Primatology«, in: *Science, Technology & Human Values* 26.2 (2001), S. 227-247.
- Reichert, Ramón: *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld: transcript 2007.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2001.

- Sommer, Marianne: *Foremost in Creation. Anthropomorphism and Anthropocentrism in National Geographic Articles on Non-Human Primates*, Bern: Peter Lang 2000.
- Tomasello, M./Davis-Dasilva M./Camak, L./Bard, K.: »Observational Learning of Tool-Use by Young Chimpanzees«, in: *Human Evolution* 2.2 (April 1987), S. 175-183.
- Van Lawick-Goodall, Jane: »Tool-Using in Primates and Other Vertebrates«, in: D. Lehrman/R. Hinde/E. Shaw (Hg.), *Advances in the Study of Behavior*, Vol. 3, New York: Academic Press 1970, S. 195-249.
- Vidal, Gore: *Lincoln. A Novel*, New York: Ballantine 1985.
- Warth, Eva: »Eye/Identity. Blickstrukturen in Filmen der 90er Jahre«, in: Christine Rüffert et al. (Hg.), *Wo/man. Kino und Identität*, Berlin: Bertz 2003.
- Wolf, Gotthard: *Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die »Encyclopaedia« Cinematographica*, München: Barth 1967.