

"Ich Tarzan.": Affenmenschen und Menschenaffen zwischen Science und Fiction

Krüger, Gesine (Ed.); Mayer, Ruth (Ed.); Sommer, Marianne (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krüger, G., Mayer, R., & Sommer, M. (Hrsg.). (2008). *"Ich Tarzan.": Affenmenschen und Menschenaffen zwischen Science und Fiction* (Science Studies). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839408827>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



Gesine Krüger, Ruth Mayer,
Marianne Sommer (Hg.)

» Ich Tarzan. «

Affenmenschen und Menschenaffen
zwischen *Science* und *Fiction*

[transcript] sciences studies

Gesine Krüger, Ruth Mayer, Marianne Sommer (Hg.)
»Ich Tarzan.«

GESINE KRÜGER, RUTH MAYER, MARIANNE SOMMER (HG.)

»**Ich Tarzan.**«

Affenmenschen und Menschenaffen

zwischen *Science* und *Fiction*

[transcript]

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.

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Es war uns nicht leider möglich, den Rechthehalter des Umschlagmotivs zu ermitteln. Im Bedarfsfalle wenden Sie sich bitte an den Verlag.

Lektorat: Gesine Krüger, Ruth Mayer & Marianne Sommer

Satz: Jörg Burkhard, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-882-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

GESINE KRÜGER, RUTH MAYER, MARIANNE SOMMER Figuren des Dazwischen. Menschenaffen und Affenmenschen als Grenzwesen. Eine Einleitung	7
GESINE KRÜGER Schrift und Gewalt bei Tarzan. Meuchelmorde – Liebesbriefe – (unmögliche) Utopien	23
VINZENZ HEDIGER Was will Jane im Dschungel? Film als Medium der Primatologie von Tarzan bis Jane Goodall	51
JULIKA GRIEM »The answer to his life's riddle lay in these tiny marks«. Forensische Spuren in E.R. Burroughs' »Tarzan of the Apes«	73
MARIANNE SOMMER »Tarzan at the Earth's Core«. Die Evolution von Menschenaffen, Affenmenschen und Menschen als Science/fiction	89
SHANE DENSON Tarzan und der Tonfilm. Verhandlungen zwischen »science« und »fiction«	113
RUTH MAYER Ent-Artung? Tarzan, Charles Darwin, Max Nordau und der Mann der Zukunft	131
OLIVER HOCHADEL Unter Menschen. Die Schimpansin Mafuka im Dresdner Zoologischen Garten (1873-75)	147
Zu den Herausgeberinnen, Autoren und Autorinnen	179

Figuren des Dazwischen. Menschenaffen und Affenmenschen als Grenzwesen. Eine Einleitung

GESINE KRÜGER, RUTH MAYER, MARIANNE SOMMER

Kein anderes Mensch-Tier-Verhältnis ist so bedeutungsvoll und so ambivalent besetzt wie das von Mensch und Affe. Vor allem die Frage, wo und wie genau die Grenze zwischen diesen Wesen zu ziehen ist, löst seit Jahrhunderten Spekulationen und Ängste aus. Da gebärdet sich der Affe als Mensch und der Mensch macht sich zum Affen; Affen maßen sich an, Menschen lassen sich gehen – der Übergang von einer zur anderen Gattung präsentierte sich schon lange vor Darwin oft als durchlässig, unscharf, prekär. Die Kategorie des Menschenaffen und die Fantasie des Affenmenschen unterstreichen diese Unsicherheit – sie verweisen auf einen hybriden Grenzraum zwischen den Gattungen, eher auf ein Zwischenstadium als auf eine scharf gezogene Trennlinie. Die Idee eines graduellen Übergangs zwischen Mensch und Tier wurde gleichermaßen zum Thema für Wissenschaftler wie für die Geschichtenerzähler in Literatur, Film und anderen Medien der Narration, und die Grenzen zwischen »science« und »fiction« in den Spekulationen über die Figuren des Dazwischen sind oft genauso fließend wie die Kategorien, die hier jeweils verhandelt werden.

In diesem Band soll es um die epistemologischen, ästhetischen und moralischen Implikationen der Figuren und Kategorien des Dazwischen gehen sowie um die Modi, mittels derer sich die unterschiedlichen Disziplinen, die mit dem Affe-Mensch-Verhältnis befasst sind, dem Phänomen angenähert haben: Wie entwickeln und verändern sich Konzepte des Menschlichen und des Tierischen, wie werden diese Pole voneinander abgegrenzt und aufeinander bezogen? Wie gestaltet sich das Verhältnis von Vererbung und Umwelt, Natur und Kultur, Zucht und Aufzucht? In welcher Beziehung steht der Affenmensch zu Menschenaffen einerseits und zu früh- und primitivmenschlichen Formen andererseits? Welche Rolle spielen zwischen »science« und »fiction« entstandene Figuren, Phantasmen und Metaphern für das populäre Verständnis von Wissenschaftlichkeit und Wissen?

Diese Überlegungen werden am Beispiel der wohl bekanntesten Affenmensch-Figur aller Zeiten entfaltet: Tarzan. In wie weit, so fragen wir uns, ist die kollektive Fantasie vom Affenmenschen, die 1912 mit der Veröffentlichung von Edgar Rice Burroughs' erstem »Tarzan«-Roman einen konkreten Bezugspunkt erhielt, jedoch schon lange davor virulent war, als Antwort auf Zeitfragen zu deuten? Wie funktioniert die Ikone Tarzan, die sich inzwischen von ihren literarischen Ursprungstexten losgelöst und medial verselbstständigt hat? In welchem Zusammenhang stehen die Grenzgänge zwischen Menschen und Affen, zwischen Populärkultur und Wissenschaft, zwischen »science« und »fiction«, die sich um Tarzan herum feststellen lassen?

1. Der Affe in uns

Im 19. Jahrhundert galt die Behauptung, der Mensch stamme vom Affen ab, als Skandalon. Heute dagegen scheint diese Einsicht in Europa eher faszinations- als angstbesetzt zu sein, und in den letzten Jahren häuften sich sensationalistische Medienberichte zum Thema »Der Affe in uns«. Den Hintergrund bilden oft Thesen der Soziobiologie und der Evolutionspsychologie, die menschliches Verhalten und Strukturen menschlicher Gesellschaften auf eine biologische Matrix reduzieren wollen. Unsere Gene, so die Argumentationslogik, teilen wir hauptsächlich mit den afrikanischen Menschenaffen, insbesondere dem Schimpanse. Aber was erklärt diese Beobachtung? Fachintern hat die Frage »What It Means to Be 98 % Chimpanzee«, so der Titel von Jonathan Marks' pointierter Kritik, zwar eine kontroverse Debatte ausgelöst, die nicht zuletzt eine Frage danach ist, ob das Geheimnis des Lebens tatsächlich in den Genen verschlüsselt liegt.¹ Dennoch finden biologistische Ansätze nicht nur in den Medien weiterhin großen Anklang. Die evolutionsbiologische Herleitung von Vergewaltigung und Krieg bis hin zu politischem Taktieren, von »Mutterrecht« und Patriarchat, besticht durch die scheinbar unwiderlegbare Logik der Analogie: Der Affe fungiert als Spiegel der menschlichen Natur, als primitiver Ahn, von dem wir lediglich durch eine brüchige Schicht der Zivilisation getrennt sind.²

1 | Jonathan Marks: *What It Means to Be 98 % Chimpanzee. Apes, People, and Their Genes*, Berkeley: University of California Press 2002.

2 | Vgl. etwa Frans de Waal: *Der Affe in uns. Warum wir sind, wie wir sind*, München: Hanser 2006; Franz M. Wuketits: »Der Affe in uns. Anmerkungen eines Evolutionstheoretikers«, in: *Aufklärung und Kritik* (2004), S. 187-192; ders.: *Der Affe in uns. Warum die Kultur an unserer Natur zu scheitern droht*, Stuttgart: Hirzel 2001; Dale Peterson/Richard Wrangham: *Demonic Males. Apes and the Origin of Human Violence*, Boston: Houghton Mifflin 1996.

Am augenfälligsten wird die Popularität der Thematik jedoch in Medienbe-

Das Verhältnis zwischen Affen und Menschen wurde aber lange vor der Molekularisierung der Biologie kontrovers diskutiert. Und lange vor der ›darwinischen Revolution‹ wurden Affen in Literatur, Kunst, Naturphilosophie und Theologie als Doppelgänger des Menschen inszeniert. Bereits seit der Antike illustrieren Affen das mimetische Potential des Menschen, das einerseits auf die künstlerische Tätigkeit verweist, andererseits aber auch im engen Bezug zum Sündenfall – der Anmaßung der Gottgleichheit – steht. Die Hybris der Nachahmung, die der Affe verkörpert, ist nicht das einzige negative Attribut dieser Figur. Im Mittelalter und in der Renaissance wurde die Figur des Affen als Statthalter für alle möglichen menschlichen Eigenschaften schließlich ikonisch: »[Der Affe] ist eines der polysemantisch aufgeladendsten Tiersymbole überhaupt«, schreibt Hartmut Böhme.³ Der Affe als Zerrbild des Menschen – das verweist vor allem in der christlichen Ikonografie auf Völlerei und Unzucht, auf Eitelkeit und Selbstbespiegelung, auf Idiotie und Selbstüberhöhung.⁴ Die grotesken Spiegelungen des Tierischen im Menschen und des Menschlichen im Tier bringen die hierarchische Ordnung der Dinge durcheinander und stellen diese damit in Frage. Besonders deutlich zeigen dies schließlich ›direkte‹ Begegnungen zwischen Mensch und Menschenaffen, wie sie etwa auf Expeditionsreisen und in den europäischen Zoos stattfanden, die Menschenaffen im 19. Jahrhundert als Sensationen ausstellten. Überlegenes Gelächter verband sich auch mit Irritationen, wie Oliver Hochadel am Beispiel der Geschichte der Schimpansin Mafuka in diesem Band nachzeichnet.

Auch als Gegenstand der Wissenschaft ließen sich die Menschenaffen schwer einordnen. Die seit dem 17. Jahrhundert durch die Beobachtung in Menagerien und durch die vergleichende Anatomie festgestellte Ähnlichkeit zwischen Mensch und Menschenaffe gab Anlass zu Spekulationen über eine mögliche Abstammung des einen vom anderen und über Hybriden zwischen den Formen. Mehrheitlich wurde jedoch eine klare Grenze

richten und -features, etwa der SWR2-Sendung »Der Affe als Mensch oder der Mensch als Affe?« von Volker Sommer (gesendet am 23.05.2004) oder der Sendung des 3sat-Wissenschaftsmagazins »Delta« »Der Ursprung des *Homo Sapiens*« (gesendet am 08.04.2004).

3 | Hartmut Böhme: »Der Affe und die Magie in der ›Historia von D. Johann Fausten‹«, in: Werner Röcke (Hg.), Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001, S. 109-145 und: www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/faustaff.html vom 26.10.2007. Vgl. auch: Patrick Bridgwater: »Rotpeters Ahnherren, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung«, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982), S. 447-462.

4 | Vgl. Horst W. Janson: Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London: The Warburg Institute 1952; Thomas Zaunschirm: »Affe und Papagei. Mimesis und Sprache in der Kunst«, in: Kunsthistoriker I.4 und II.1 (1984, 1985), S. 14-17.

zwischen Kreatur und Mensch gezogen, so dass sich immer wieder die Frage stellte, auf welcher Seite die Menschenaffen einzuordnen waren. In diesem Streben nach scharf umrissenen Kategorien zeigte sich der anhaltende Einfluss der mittelalterlichen Vorstellung einer »scala naturae«, einer ›natürlichen Stufenleiter‹ oder ›Kette der Wesen‹. Diese Vorstellung ermöglichte es, die belebte Natur in eine hierarchische und statische Ordnung zu bringen, vom einfachsten zum komplexesten Wesen. Der Mensch nahm darin eine Stellung unterhalb der Engel ein, von welchen er ebenso klar getrennt war, wie er sich qualitativ vom unten angrenzenden Tierreich unterscheiden ließ, von dem ihn seine Gottähnlichkeit abhob. Der Menschenaffe konnte in dieser Betrachtung den Status eines Missing Link zwischen Mensch und Tier gewinnen, welches zwar das Animalische mit dem Rationalen verband, sich aber vom letzten irdischen Glied durch Mängel distanzieren ließ: Der unperfekte aufrechte Gang, die fehlende Sprache, die Unfähigkeit zur Selbsterkenntnis, zur Herstellung komplexer Werkzeuge und zur Kunst – all das sind Merkmale, die für die Abgrenzung des Menschen vom Menschenaffen und vom ›Affenmenschen‹ bis heute diskutiert werden. Auf diese Arbeit an einer eindeutigen Selbstdefinition verweist der Philosoph Raymond Corbey, wenn er die Kategorisierung von Menschenaffen und ›anderen Menschen‹ als einer Pendelbewegung folgend beschreibt:

»[...] the history of the anthropological disciplines to a considerable degree has been an alternation of humanizing and bestializing moves with respect to both apes and humans, a persistent quest for unambiguousness and human purity, and an ongoing rebuff of whatever has threatened to contaminate that purity.«⁵

Diese Beobachtung trifft nun nicht nur für das Schicksal der Menschenaffen als wissenschaftliche Objekte zu. Sie beschreibt auch den Werdegang des ›fossilen Menschen‹. Zunehmende Kenntnisse über Menschenaffen und fossile ›Affenmenschen‹ rückten die Figuren für die einen näher an den Menschen und forderte Distanzierungsarbeit von anderen. Ikonisch dafür steht der Neandertaler, um dessen Knochen sich Interpretationsdispute entfachten, die bis in die heutige Zeit hinein reichen, und dessen Bild sich wechselweise an den Extremen der Bestie und des edlen Wilden festzumachen scheint. Wie die Menschenaffen stellten auch fossile Menschenknochen, wie sie im 19. Jahrhundert entdeckt wurden, den Glauben an die Einzigartigkeit des Menschen in Frage. Allein die Möglichkeit menschenartiger Fossilien schien ein Überdenken der Stellung des Menschen in der Natur zu erzwingen, das seine Kreise weit über die Wissenschaft hinaus

5 | Raymond Corbey: *The Metaphysics of Apes. Negotiating the Animal-Human Boundary*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 1. Vgl. auch Marianne Sommer: *Foremost in Creation. Anthropomorphism and Anthropocentrism in National Geographic Articles on Non-Human Primates*, Bern: Peter Lang 2000.

zog. Bereits die ersten Neandertalerfunde im Jahr 1829 wurden zum Gegenstand von Spekulationen über ein hohes Alter der Menschheit und darüber, ob der Mensch das Produkt evolutionärer Prozesse sein könnte.

Die Vorstellung von einem Alter des Menschengeschlechts, das weit über die aufgrund der Bibel errechneten circa 6000 Jahre hinausging, gewann dreißig Jahre später hauptsächlich auf der Basis archäologischer Evidenzen breite wissenschaftliche Akzeptanz. Zeitgleich erschien Charles Darwins »On the Origin of Species« (1858), das dem Evolutionsgedanken weitgehend zum Durchbruch verhalf, wobei das Modell der »scala naturae« nicht so sehr abgelöst als eher temporalisiert und dynamisiert neu gedacht wurde. Es war ja gerade nicht der Aspekt der Zufälligkeit in Darwins Evolutionstheorie, der in der Rezeption seiner Studie zentral gestellt wurde. Die Hartnäckigkeit des Stufenleiterdenkens äußerte sich auch in der Wahrnehmung »exotischer« Menschen. Die »primitiven Rassen« fanden ihren Platz zwischen Affen und »zivilisierten Rassen« in der statischen Weltanschauung des 18. Jahrhunderts und zwischen fossilen Hominiden und »zeitgenössischen Rassen« im evolutionären Fortschrittsverständnis des 19. Jahrhunderts.⁶

Die Vorstellung von einem graduellen Übergang, einer Grenzzone eher denn klaren Grenzlinie zwischen Mensch und Tier, und von der Abstammung aller Menschenformen von einem gemeinsamen Vorfahren erfuhr unter anderem durch Charles Darwins Ausführungen in »The Descent of Man« (1871) eine wissenschaftliche Bestätigung. Die kontroverse und vehemente Diskussion von Darwins Thesen, die im Grunde bis in unsere Tage anhält, auch wenn sich die gegensätzlichen Positionen verschoben haben, war von Anfang an in die diskursive Verlagerung verstrickt, die Darwin vollzogen hatte: Das Affe-Mensch-Verhältnis war nicht länger ein Thema, das primär in den Zuständigkeitsbereich der fantastischen Literatur, der Kunst oder der spekulativen Naturphilosophie fiel; es wurde nun zum zentralen Objekt des lebenswissenschaftlichen Diskurses. Aber auch wenn Darwins Revision der Stellung des Menschen in der Natur auf den ersten Blick einen radikalen Bruch mit etablierten Denkmodellen andeutete, sind doch seine Vorstellungen tiefer im Denken der Zeit verhaftet, als seine Kritiker wie seine Verteidiger wahrhaben wollten. So lässt sich Darwins Plädoyer, die Vorstellung von einer klar gezogenen Grenzlinie zwischen Mensch und Tier durch die Vorstellung unterschiedlicher Entwicklungsstadien zu ersetzen, durchaus im Rassendenken des 19. Jahr-

6 | Vgl. Marianne Sommer: »The Neandertals«, in: Brian Regal (Hg.), *Icons of Evolution. An Encyclopedia of People, Evidence, and Controversies*, 2 Bde., Bd. 2., Westport: Greenwood 2007, S. 139-166; dies.: »Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and »Distortion« in Early 20th-Century French Science and Press«, in: *Social Studies of Science* 36.2 (April 2006), S. 207-240; zur Paläoanthropologiegeschichte vgl. auch dies.: *Bones and Ochre. The Curious Afterlife of the Red Lady of Paviland*, Cambridge: Harvard University Press 2007.

hundreds verorten. Die Theorie der Entwicklungsstadien lässt Grenzl意思en gewissermaßen proliferieren, anstatt sie aufzuheben: Grenzen werden auf den unterschiedlichsten Ebenen gezogen – nicht nur zwischen Mensch und Tier, sondern zwischen niederen Affen und Menschenaffen, und davon ausgehend zwischen ›niederen und höheren Menschenrassen‹, wobei letztere als Krone der Schöpfung verstanden werden, deren Vervollkommnung in die Zukunft projiziert wird:

»At some future period, not very distant as measured by centuries, the civilised races of man will almost certainly exterminate, and replace, the savage races throughout the world. At the same time, the anthropomorphous apes, as Professor Schaaffhausen has remarked, will no doubt be exterminated. The break between man and his nearest allies will then be wider, for it will intervene between man in a more civilised state, as we may hope, even than the Caucasian, and some ape as low as a baboon, instead of as now between the negro or Australian and the gorilla.«⁷

Darwin bringt in seiner hierarchisierenden Aufstellung, die die etablierte wissenschaftliche Idee von der großen Kette der Wesen aufgreift und aktualisiert, ausdrücklich Australien ins Spiel, aber wichtiger für die Fantasien und Phobien, die sich um Menschenaffen und ›Affenmenschen‹ ranken, würde schließlich der Kontinent sein, den Darwins Verweis auf »the negro« markierte: Afrika. Afrika, der ›dunkle Kontinent‹, fungiert auch in »The Descent of Man« als Emblem des Anderen, als Inbegriff der Primitivität, des Animalischen, einer kollektiven Vergangenheit. Wenn Afrika bei Darwin als mögliche Wiege der Menschheit entworfen wird, dann wertet das den Kontinent nicht auf, sondern markiert nur ein weiteres Mal die Karriere des weißen Mannes – »the wonder and glory of the Universe«,⁸ der seine niederen Ursprünge (›extinct apes closely allied to the gorilla and chimpanzee«⁹) längst hinter sich gelassen hat.

In den Blick einer größeren Leserschaft kam die Debatte um ›Affen und Afrika‹ über populäre Reise- und Forschungsberichte wie etwa Paul du Chaillus Buch »Explorations and Adventures in Equatorial Africa«, das 1861 erschien. Julika Griem wies darauf hin, dass ein wichtiger Attraktionsfaktor des Bandes darin bestanden haben mag, dass das Vexierspiel, die »mimetische Konfusion«, um Affen und Menschen hier auf verschiedenen Ebenen betrieben wird. Denn auch du Chaillu operiert nicht nur mit höchst unterschiedlichen Konzepten des Äffischen und wechselt so unvermittelt von der Bildlichkeit des brutal-primitiven Hybriden zur Vorstellung vom niedlich-lustigen Menschenimitator, er setzt diese Bildlichkeiten auch explizit in Bezug zu Rassenkonzepten der Zeit. Affen werden bei du

7 | Charles Darwin: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 2nd Ed. (London: John Murray 1879), London: Penguin 2004, S. 183-184.

8 | C. Darwin: *The Descent of Man*, S. 193.

9 | Ebd., S. 182.

Chaillu gleichermaßen mit schwarzen Afrikanern und weißen Reisenden assoziiert, und sie unterwandern damit nicht nur die Tier/Mensch-Grenze, sondern auch die Grenze zwischen den Rassen.¹⁰ Gerade Fantasien über Menschengeschaffen als explizite Hybridwesen, als Produkte sexueller Kontakte zwischen Affenmännchen und Menschenfrauen, wie sie in Reiseberichten lange schon zu finden waren, stellten eine hermetische Trennlinie zwischen Mensch und Affe in Frage. Anfang des 20. Jahrhunderts zielten nicht nur wissenschaftliche Projekte darauf, den Missing Link durch künstliche Insemination zu erzeugen, sondern Berichte über solche Zwitterwesen kursierten auch in Literatur und Kunst.¹¹

Zur Jahrhundertwende trugen so Fantasien zu ›Affen und Afrika‹, die Rekonstruktionen des Vormenschen in der heranreifenden Paläoanthropologie und vom Evolutions- und Degenerationsgedanken inspirierte Reflexionen über die Dualität der menschlichen Natur zur Konjunktur von Tiermenschengeschichten bei. 1906 veröffentlichte Jack London seine Primitivismus-Primaten-Fantasie »Before Adam«, um nur die bekannteste einer Vielzahl von hybriden Figuren vor Tarzan zu nennen. Parallel erfuhren Spekulationen um Menschenkinder, die – Kaspar-Hauser-gleich – wild aufwuchsen, einen noch nie da gewesenen Boom. Das berühmteste Beispiel ist der 1893 von Rudyard Kipling ersonnene Wolfsjunge Mowgli. Vor diesem Hintergrund erscheint es denn auch gar nicht mehr so wichtig, was genau Burroughs gelesen und gesehen hatte, bevor er seinen Affenmenschen Tarzan zum ersten Mal in die Welt schickte. Wie auch immer Burroughs genau auf die Idee zu Tarzan kam – 1912 war die Zeit reif für diese Figur.¹²

10 | Julika Griem: »Peepshow mit Gorilla. Affenfiguren in narrativen und visuellen Inszenierungen zwischen 1830 und 1930«, in: Susanne Scholz/Felix Holtzschoppen (Hg.), MenschenFormen. Visualisierungen des Humanen in der Neuzeit, Königstein: Ulrike Helmer Verlag 2007, S. 166-185, hier S. 173.

11 | Vgl. H. Janson, Apes and Ape Lore; J. Griem, »Peepshow mit Gorilla«; zu wissenschaftlichen Hybridisierungsprojekten siehe zum Beispiel Bernelot Moens: Der Denkende Siegt. Tierische Abstammung des Menschen, Berlin: Hugo Schildberger 1911.

12 | Burroughs' Biograf John Taliaferro weist darauf hin, dass Burroughs' Zugang zu du Chaillus Texten hatte, diese aber auch über andere Werke vermittelt zur Kenntnis genommen haben könnte (Sir Richard Burton oder J. W. Buel). John Taliaferro: Tarzan Forever. The Life of Edgar Rice Burroughs, Creator of Tarzan, New York: Scribner 1999, S. 88-90. Zu Burroughs' Lektüre von Du Chaillu und ähnlichen Autoren vgl. auch: Sarkis Atamian: The Origin of Tarzan. The Mystery of Tarzan's Creation Solved, Anchorage: Publication Consultants 1998. Zu Jack Londons und anderen atavistischen Figuren vgl. Marianne Sommer: »How Cultural Is Heritage? Humanity's Black Sheep From Charles Darwin to Jack London«, in: Stefan Müller-Wille/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), A Cultural History of Heredity III:

2. Enter Tarzan

Wohl keine Ikone der Populärkultur verkörpert die Logik vom ›Affe in uns‹ so plakativ wie Tarzan, der Affenmensch. Seit Burroughs 1912 die erste Folge der ›Tarzan‹-Serie veröffentlichte, erlebte seine Figur eine ungebrochene Erfolgsgeschichte.¹³ Burroughs schleuste den Text zunächst über das populäre »All-Story Magazine« in das Kulturgut ein. Gleich im folgenden Jahr wurde der Roman erneut in »The New York Evening World«, einer der größten amerikanischen Zeitungen der Zeit, abgedruckt. 1914 erschien »Tarzan« erstmals als Buch bei McClurg in Chicago. In der Folge tauchte der beliebte Superheld in 23 weiteren »Tarzan«-Episoden und in einigen anderen Serien-Romanen auf, die zu Burroughs' Lebzeiten über 30 Millionen Mal in viele Sprachen übersetzt verkauft wurden. Durch Burroughs' Geschick in Management und Promotion, das sich auch in der Vermarktung von Tarzan als Merchandise-Produkt äußerte, ist der Affenmensch zur Pop-Ikone geworden. Als Multimediaphänomen wurde er in verschiedenen Printmedien (als Fortsetzungsgeschichte in Zeitschriften, als Roman, als Comic und als »graphic novel«) sowie in Stummfilmen, Talkies, Radio- und Fernsehsendungen verwertet. Dabei lassen sich regelrechte Popularitätsschübe feststellen, die auffällig oft in Krisenzeiten stattfanden – so in den 1920er Jahren in Russland, oder in Palästina/Israel ab den 1930er Jahren mit einem Höhepunkt zwischen 1955 und 1965.¹⁴

Tarzan liefert eine großartige Projektionsfläche für alltägliche Ängste, für einen ›wilden Ausbruch‹ aus den Konventionen von Familienleben und Büro und zugleich für die großen Fragen der Politik, für das Unbehagen in und an der Moderne. Das gilt auch für den Autor selbst, der Tarzan stets dafür benutzte, alternative Selbstentwürfe zu formulieren und Ereignisse des Weltgeschehens zu kommentieren. Burroughs nahm unermüdlich, und oft auch mittels seiner fiktionalen Figur, zu öffentlichen Debatten Stellung. Er betrieb Propaganda in beiden Weltkriegen und beteiligte sich

19th and Early 20th Centuries, Berlin, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Preprint 294 (2005), S. 233-253.

13 | Den letzten »Tarzan«-Roman schrieb Burroughs 1944. Mitte der 1980er Jahre waren alle Romane in englischer Sprache im Buchhandel erhältlich. Vgl. John Newsinger: »Lord Greystoke and Darkest Africa: The Politics of the Tarzan Stories«, in: *Race & Class. A Journal of Black and Third World Liberation* 28.2 (1986), S. 59-71, hier S. 60.

14 | Ronald D. Leblanc: »A Russian Tarzan, or ›Aping‹ Jocko?« in: *Slavic Review* 46.1 (1987), S. 70-86; Eli Eshed veröffentlichte eine Studie auf Hebräisch zur »Tarzan«-Rezeption in Israel (Tarzan in the Holy Land. The Adventures of Tarzan in Israel), die mit einem englischen Vorwort versehen wurde. Eine englischsprachige Zusammenfassung des Buches findet sich unter www.erbzine.com/mag9/0991.html vom 17.12.2007. Vgl. auch www.violetbooks.com/tarzan-israel.html vom 16.12.2007.

an der Sozialismus- und Kommunismusparanoia der McCarthy-Ära. Er lotete mögliche Folgen zeitgenössischer Trends wie etwa der »new woman«, des »new negro« oder der »new labor« aus. Als Ausdruck eines Interesses am Primitiven erhob Burroughs' Fiktion den Anspruch, in einer Art Gedankenexperiment *die* natürliche Gesellschaftsform, *die* ursprünglichen Hierarchien, *die* männliche und weibliche, *die* »weiße« und »schwarze« Essenz zu erschließen.¹⁵

Dieses utopisch-politische Potential der Texte spielt nun auch im fast unüberschaubaren Feld der Fanliteratur eine wichtige Rolle. Doch hier ist Tarzan vor allem als Figur (um nicht zu sagen als Person) das Objekt sowohl von Kult und Huldigung, als auch von liebevollen und detailversessenen Untersuchungen geworden. Unermüdliche Afficionados haben nach literarischen und extraliterarischen Vorbildern, Einflüssen und verborgenen Botschaften in Bezug auf fast jeden Aspekt der »Tarzan«-Geschichten und auch der Biografie von Burroughs selbst gesucht.¹⁶ Gemeinsam mit seinem Schöpfer (für Eingeweihte ERB) steht Tarzan im Zentrum einer inzwischen auch durch das Internet vernetzten internationalen, vermutlich vorwiegend männlichen Fangemeinde, die sich nach unterschiedlichen Sparten und Interessensgebieten organisiert. Zahlreiche »Tarzan«-Romane sind im Original online zugänglich, Bibliografien und Wörterbücher der »Affensprache« finden sich im Netz, dazu Biografien zu Burroughs und selbstverständlich auch Chatrooms und Spezialseiten. Comic-Fans werden ebenso bedient wie Filmkenner. Das Unternehmen »Edgar Rice Burroughs, Inc.« unterhält zudem eine detaillierte offizielle Homepage (www.tarzan.org) mit Links zu einem ERBzine und anderen geschätzten Seiten.

Über dieser Vielzahl an Verweisen und Verzweigungen sind die Romane selbst fast in Vergessenheit geraten. Die Details der Geschichten traten hinter den ikonischen Attributen der Figur Tarzan – dem Schrei, der Liane, dem Getrommel auf der Brust – zurück. Diese Figur wurde so durch ihre literarischen Ursprungstexte weitaus weniger geprägt und geformt als andere ikonische Gestalten der Populärkultur. Während Charaktere wie etwa Sherlock Holmes oder James Bond bei aller Variation in der transmedialen Aufarbeitung doch immer noch verbindlich die Züge des Helden zeigen, den Arthur Conan Doyle oder Ian Fleming einst skizzierten, ging bei Tarzan die Neuschreibung vor allem durch visuelle und audiovisuelle Medien sehr viel weiter. Die Figur, die sich bereits in ihren ersten literarischen Manifestationen hauptsächlich durch ihre Flexibilität und Anpassungsfähigkeit auszeichnet, wie Ruth Meyers Beitrag in diesem Band zeigt, stellt in ihrer Verfügbarkeit eine hervorragende Projektionsfläche für mediale

15 | Vgl. J. Taliaferro: *Tarzan Forever*; John F. Kasson: *Houdini, Tarzan, and the Perfect Man. The White Male Body and the Challenge of Modernity in America*, New York: Hill & Wang 2001; Irwin Porges: *Edgar Rice Burroughs. The Man Who Created Tarzan*, Provo: Brigham Young University Press 1975.

16 | Ein besonders schönes Beispiel ist S. Atamian: *The Origin of Tarzan*.

Adaptionen und Revisionen dar. Trotz oder gerade aufgrund ihrer Popularität ist so die ursprüngliche Geschichte kaum (mehr) bekannt. Um die enorme Popularität Tarzans zu erklären, sind denn die Neudeutungen, die die Figur im Laufe der Serialisierung in den unterschiedlichsten Medien erfuhr, nicht weniger relevant als die vermeintlichen Kontinuitäten in Figurenzeichnung und Motivgebung.

Als ein Grundmotiv lässt sich feststellen, dass es in den Romanen, Comics und Filmen immer wieder um das Thema der Gefangenheit des modernen Menschen in einer industrialisierten, urbanisierten und ihm entfremdeten Welt geht. Dieses Thema ist aber selbst alles andere als zeitlos, auch wenn die Sehnsucht nach einem authentischen Leben in der ›Wildnis‹ gerne als immer gleiches menschliches Bedürfnis stilisiert wird. Schaut man sich an, wann und wie Fantasien des ›going native‹ literarisch und filmisch verhandelt wurden, wird schnell deutlich, dass der vermeintlich archaische Instinkt soziokulturell geprägt ist und als – wenngleich oft unbewusste – Reaktion auf je unterschiedliche kontextuelle Bedingungen und Befindlichkeiten verstanden werden muss. In anderen Worten: Menschen mögen zu allen Zeiten nach Wildheit streben. Warum und wie sie das tun, ändert sich aber gravierend. Schließlich ist es durchaus relevant, ob der Horizont der Suche nach Authentizität und Ursprünglichkeit wie bei Burroughs' ›Tarzan‹ vom aufkommenden imperialistischen Engagement der Vereinigten Staaten an der Wende zum 20. Jahrhundert und von den nationalen Männlichkeitsritualen der Zeit bestimmt wird oder ob – um nur ein weiteres Beispiel unter vielen zu nennen – die New Age-Fantasien und Öko-Ideale der 1980er Jahre den Rahmen der Annäherung an die Figur bilden, wie bei der vermeintlich textgetreusten Filmadaption des Romans, ›Greystoke‹, von 1984.¹⁷

3. Zwischen »science« und »fiction«

Gerade weil die Figur so ungeheuer populär war und immer noch ist, eignet sich Tarzan in besonderer Weise dafür, über die Verbindungen von Populärkultur und Hoch- bzw. Wissenschaftskultur nachzudenken. Dass als Trivalliteratur gescholtene Texte häufig sehr viel einflussreicher bei der Vermittlung von kulturellem Wissen oder ideologischen Gewissheiten sind als ›ernsthafte‹ Literatur oder Sachtexte, ist schon fast ein Allgemeinplatz. Dabei gilt es jedoch genauer zu betrachten, *wie* populärkulturelle Fiktionen Bedeutung generieren und ideologisch wirksam werden. Auf

17 | Für eine detaillierte Untersuchung der sich verändernden Annäherung an Tarzan vom ersten Erscheinen bis zur Gegenwart vgl. Ruth Mayer: ›Monkey Business. Of Ape-Men and Man-Apes‹, in: dies., *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*, Hanover: University of New England Press 2002, S. 48-75.

den ersten Blick scheint die Effektivität der Populärkultur bei der Wissensvermittlung und Bedeutungsschaffung mit einer Neigung zur Vereinheitlichung und Komprimierung zu tun zu haben, mit den Verfahren der Serialisierung und Wiederholung, die Leser und Zuschauer mit den immer gleichen Gestalten und beruhigend vertrauten Plotlines konfrontieren. Diese Einsicht deckt sich nun offenbar sehr gut mit der Feststellung einer zunehmenden Ikonisierung der Tarzan-Figur. Tarzan, so möchte man folgern, ist so populär, weil Leser und Zuschauer immer genau das erhalten, was sie erwarten, wenn sie sich einem Roman, einem Film, einem Comic zuwenden. Und natürlich ist diese Beobachtung nicht falsch – so funktioniert Populärkultur auch.¹⁸

Aber wenn man ein wenig genauer schaut, dann lässt sich an der Figur Tarzan ebenfalls exemplarisch feststellen, dass die populären Vereinheitlichungsprozesse durch ein komplexes Netzwerk aus Verweisen und Funktionalisierungen ergänzt wird, das sich nicht unter den Stichworten Standardisierung und Repetition verbuchen lässt. Die Figur Tarzan bleibt sich vermeintlich immer gleich, und doch verändert sie sich ständig. Eine genaue Untersuchung der Brüche und Verschiebungen in der kulturellen Inszenierung, Funktionalisierung, Reproduktion und Rezeption dieser Figur im Laufe des 20. Jahrhunderts sagt viel über die sich verändernde Wahrnehmung des Affe-Mensch-Verhältnisses in der Gesellschaft aus.

Dabei ist es relevant, dass Tarzan die Logik und Metaphorik des Grenzganges nicht nur verkörpert, sondern auch mittels dieser Logik und Metaphorik repräsentiert wird. Auf narrativer (und ideologischer) Ebene vollziehen sich so Grenzgänge zwischen ›Zuständen‹ und ›Bedingtheiten‹ – zwischen Mensch und Affe, Natur und Kultur, Alter und Neuer Welt. Grenzen werden aber auch auf der Ebene der Erzähl- und Repräsentationsverfahren markiert und überschritten – zwischen den unterschiedlichen Medien, zwischen Literarizität und Visualität, zwischen »science« und »fiction«. Die inhaltliche Hybridität der Figur spiegelt sich in den Verfahren der medialen Grenzüberschreitung, welche die Repräsentation der Figur begleiten. Bezeichnenderweise werden Medialität und Medienwechsel dabei sehr oft selbst zum Thema der Erzählungen und Inszenierungen. So ist der Tarzan der Romane nicht von ungefähr zentral mit dem Erschließen der Kulturtechniken des Schreibens und des Lesens befasst (vgl. hierzu Gesine Krügers Beitrag in diesem Band), während in den Filmen zunehmend Mobilität und (Visualisierungs)Technologien thematisiert werden (vgl. dazu Shane Densons Beitrag in diesem Band).

Dass die Prozesse der Grenzüberschreitung, die sich im Bezug auf Tarzan feststellen lassen, auch die Grenzen zwischen »science« und »fiction«, zwischen Fakt und Fantasie, zwischen Wissenschaft und literarischer

18 | Vgl. zu dieser Theorie populärkultureller Serialität Umberto Eco: »Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics«, in: *Daedalus* 114.4 (1985), S. 161-184.

Narration betreffen, ist ebenfalls Grund dafür, dass Tarzan ein idealer Bezugspunkt für eine Studie von Prozessen der Wissensgeneration und der Wissenskommunikation ist (vgl. dazu Marianne Sommers Beitrag in diesem Band). Am augenfälligsten werden diese vermeintlichen Gegensatzpole im Genre der Science-Fiction vermittelt und verbunden, auf das der Titel unseres Bandes indirekt verweist. Und bezeichnenderweise hat sich Burroughs in diesem Genre ebenso einen Namen gemacht wie in der Gattung der Abenteuerliteratur, der die »Tarzan«-Romane gemeinhin zugerechnet werden. Tarzan selbst, darauf geht Marianne Sommer in diesem Band näher ein, wurde in Burroughs' Science-Fiction-Reihe der Pellucidar-Romane eingeschleust. Aber in gewisser Weise könnte man jeden der »Tarzan«-Romane als Science-Fiction begreifen, denn es geht immer wieder um die Möglichkeiten, die Einsichten und die Vermittlungsfunktionen von Wissenschaft in der modernen Welt (zu kriminologischen Praktiken vgl. Julika Griems Beitrag in diesem Band).

Dabei wird zum Thema, was Donna Haraway generell über das Verhältnis zwischen »fiction« und »fact« festgestellt hat: dass diese beiden Konzepte sehr viel mehr gemein haben, als ihre oft kontrastive Repräsentation wahr haben will. Im Blick auf die etymologischen Wurzeln der Begriffe stellt Haraway fest, dass »fact« ebenso wie »fiction« Begriffe sind, die keine statische Festschreibung, sondern einen graduellen Prozess erfassen:

»[...] the etymology of facts refers us to human action, performance, indeed to human feats (OED). Deeds, as opposed to words, are the parents of facts. That is, human action is at the root of what we can see as a fact, linguistically and historically [...] And finally, the etymology of fiction refers us once again to human action, to the act of fashioning, forming, or inventing, as well as to feigning. Fiction is inescapably implicated in a dialectic of the true (natural) and the counterfeit (artifactual). But in all its meanings, fiction is about human action. So, too, are all the narratives of science – fiction and fact – about human action.«¹⁹

Die Prozesshaftigkeit und ›Gemachtheit‹ von Fakten und Fiktionen kommt für Haraway in den Geschichten über Menschenaffen besonders deutlich zum Ausdruck, wie sie die Primatologie, aber auch Science-Fiction-Texte zu hybriden Zwischenwesen erzählen. Denn Haraway begreift das Feld der Primatologie allererst als narratives Feld, in dem Geschichten um »monkeys, apes, and human beings« erzählt werden.²⁰ In Haraways Studie zur Kulturgeschichte der Primatologie, »Primate Visions«, spielt Tarzan keine Rolle, aber er hätte wunderbar in den Kontext gepasst, den sie in großer Detailfülle erschließt (wie auch Vinzenz Hedigers Beitrag in diesem Band deutlich macht). Denn Burroughs' Figur des Affenmenschen kann gera-

19 | Donna Haraway: *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York: Routledge 1989, S. 3-4.

20 | D. Haraway: *Primate Visions*, S. 5.

dezu exemplarisch als Kommentar und Illustration, als Bewältigungsgeste und Verarbeitungsversuch für ein Feld gelesen werden, in dem es um »the relations of nature and culture, animal and human, body and mind, origin and future« geht.²¹ Hier spielt es auch eine wichtige Rolle, dass Tarzan zu einer Zeit eronnen wurde, als Affen stärkere wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielten. Die zentralen Themen der Primatologie – Abenteuer und Wissenschaft, Geschlechterverhältnisse und kulturelle Identitäten, Wildheit und Kultur, Ursprünglichkeit und Dekadenz – die Donna Haraway in ihrer Studie herausgearbeitet hat, finden sich allesamt in den literarischen, grafischen und filmischen »Tarzan«-Erzählungen antizipiert, um die es in diesem Band geht.

Literatur

- Atamian, Sarkis: *The Origin of Tarzan. The Mystery of Tarzan's Creation Solved*, Anchorage: Publication Consultants 1998.
- Böhme, Hartmut: »Der Affe und die Magie in der ›Historia von D. Johann Fausten««, in: Werner Röcke (Hg.), *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001, S. 109-145 und: www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/faustaff.html vom 26.10.2007.
- Bridgwater, Patrick: »Rotpeters Ahnherren, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), S. 447-462.
- Corbey, Raymond: *The Metaphysics of Apes. Negotiating the Animal-Human Boundary*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- Darwin, Charles: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 2nd Ed. (London: John Murray 1879), London: Penguin 2004, S. 183-184.
- De Waal, Frans: *Der Affe in uns. Warum wir sind, wie wir sind*, München: Hanser 2006.
- Eco, Umberto: »Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics«, in: *Daedalus* 114.4 (1985), S. 161-184.
- Griem, Julika: »Peepshow mit Gorilla. Affenfiguren in narrativen und visuellen Inszenierungen zwischen 1830 und 1930«, in: Susanne Scholz/Felix Holtschoppen (Hg.), *MenschenFormen. Visualisierungen des Humanen in der Neuzeit*, Königstein: Ulrike Helmer Verlag 2007, S. 166-185.
- Haraway, Donna: *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York: Routledge 1989.
- Janson, Horst W.: *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London: The Warburg Institute 1952.

- Kasson, John F.: *Houdini, Tarzan, and the Perfect Man. The White Male Body and the Challenge of Modernity in America*, New York: Hill & Wang 2001.
- Leblanc, Ronald D.: »A Russian Tarzan, or ›Aping‹ Jocko?« in: *Slavic Review* 46.1 (1987), S. 70-86.
- Marks, Jonathan: *What It Means to Be 98 % Chimpanzee. Apes, People, and Their Genes*, Berkeley: University of California Press 2002.
- Mayer, Ruth: *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*, Hanover: University of New England Press 2002.
- Moens, Bernelot: *Der Denkende Siegt. Tierische Abstammung des Menschen*, Berlin: Hugo Schildberger 1911.
- Newsinger, John: »Lord Greystoke and Darkest Africa: The Politics of the Tarzan Stories«, in: *Race & Class. A Journal of Black and Third World Liberation* 28.2 (1986), S. 59-71.
- Peterson, Dale/Wrangham, Richard: *Demonic Males. Apes and the Origin of Human Violence*, Boston: Houghton Mifflin 1996.
- Porges, Irwin: *Edgar Rice Burroughs. The Man Who Created Tarzan*, Provo: Brigham Young University Press 1975.
- Sommer, Marianne: *Foremost in Creation. Anthropomorphism and Anthropocentrism in National Geographic Articles on Non-Human Primates*, Bern: Peter Lang 2000.
- Sommer, Marianne: »How Cultural Is Heritage? Humanity's Black Sheep From Charles Darwin to Jack London«, in: Staffan Müller-Wille/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *A Cultural History of Heredity III: 19th and Early 20th Centuries*, Berlin, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Preprint 294 (2005), S. 233-253.
- Sommer, Marianne: »Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and ›Distortion‹ in Early 20th-Century French Science and Press«, in: *Social Studies of Science* 36.2 (April 2006), S. 207-240.
- Sommer, Marianne: *Bones and Ochre. The Curious Afterlife of the Red Lady of Paviland*, Cambridge: Harvard University Press 2007.
- Sommer, Marianne: »The Neandertals«, in: Brian Regal (Hg.), *Icons of Evolution. An Encyclopedia of People, Evidence, and Controversies*, 2 Bde., Bd. 2., Westport: Greenwood 2007, S. 139-166.
- Taliaferro, John: *Tarzan Forever. The Life of Edgar Rice Burroughs, Creator of Tarzan*, New York: Scribner 1999.
- Wuketits, Franz M.: *Der Affe in uns. Warum die Kultur an unserer Natur zu scheitern droht*, Stuttgart: Hirzel 2001.
- Wuketits, Franz M.: »Der Affe in uns. Anmerkungen eines Evolutionstheoretikers«, in: *Aufklärung und Kritik* (2004), S. 187-192.
- Zaunschirm, Thomas: »Affe und Papagei. Mimesis und Sprache in der Kunst«, in: *Kunsthistoriker* I.4 und II.1 (1984, 1985), S. 14-17.

Schrift und Gewalt bei Tarzan. Meuchelmorde – Liebesbriefe – (unmögliche) Utopien

GESINE KRÜGER

Tarzan ist zweifellos eine Kultfigur, und vermutlich hat jede und jeder eine vage Idee von Urwald, Affen und dem berühmten Schrei – Ahiaiaia – wenn dieser Name fällt. Aber wer erinnert sich genauer an die Geschichte des kleinen weißen Jungen, der in einer Affenfamilie aufwächst und am Ende des ersten Bandes der deutschen Adaption der Romanserie für Kinder zum Herrn des Dschungels geworden ist?¹ Wer weiß, dass der berühmte erste Satz von Tarzan an seine Geliebte: »Ich Tarzan – Du Jane« im Roman niemals gefallen ist? Trotz oder gerade aufgrund ihrer Popularität ist die ursprüngliche Geschichte kaum (mehr) bekannt. Obwohl wesentliche Motive auch in den zahllosen Film- und Comic-Adaptionen in unterschiedlicher Weise präsent sind, bleibt eines der zentralen Themen des ersten Romans über Tarzans Kindheit und Jugend ausgeblendet. Große Teile von »Tarzan of the Apes« handeln nämlich davon, wie Tarzan sich selbst mit außerordentlichem Fleiß und viel Mühe das Lesen und Schreiben beibringt. Dennoch hat das Buch in ambitionierten Elternkreisen keinen besonders guten Ruf – was seiner Popularität allerdings nie geschadet hat. Anders als »Mowgli«, »Peter Pan« oder »Alice in Wonderland« ist Tarzan nie in den Kanon der ›guten Kinderliteratur‹ eingegangen, er ist und bleibt ein Klassiker der Trivialliteratur, übertrifft all die vorgenannten Werke allerdings nach Auflagenzahlen weit.

»Tarzan« der Trivialklassiker kann auch im Dschungel der akademischen Diskurse auf eine beachtliche Karriere zurückblicken. Neben Untersuchungen des Stoffes selbst ist ›Tarzan‹ dabei zu einer vielfältigen, wenn nicht universell einsetzbaren Metapher geworden. In der Alphabetisie-

1 | Edgar Rice Burroughs: Tarzan. Der Überfall, Balve, Westfalen: Engelbert Verlag 1970. Es handelt sich hier um eine gekürzte und überarbeitete Fassung. Das Original endet anders. Ich danke der ›Lesegruppe‹, Bettina Stehli, Stefan Bürgler, Christoph Stätzler und Claudio Steiger, sehr herzlich für Kritik und Anregungen.

rungsforschung und Pädagogik zum Beispiel dient ›Tarzan‹ als Symbol für die lohnende Mühe des Schrifterwerbs.² Ohne Schrift erscheint hier, ganz im Sinne der zahlreichen UNESCO-Verlautbarungen zum Problem des wachsenden Analphabetismus in Nord und Süd, der Zugang zur modernen Welt unmöglich und eine emanzipative Teilhabe verwehrt. Das Alphabet weist den einzigen Weg aus dem Dunkel von Unwissen und Ignoranz, so wie Tarzan erst durch die Schrift zum Menschen wird, der den Urwald hinter sich lassen kann, der lernt, ihn zum Gegenstand von Reflexion und Urteil zu machen.

Es liegt nahe, vor allem die ersten beiden Bände der »Tarzan«-Reihe als Kolonialromane zu interpretieren, wie einige Autoren dies auch tun. Schließlich ist Tarzans Vater, Lord Greystoke, britischer Kolonialbeamter, und die Struktur der Geschichte sowie zahlreiche ihrer Motive verraten viel über zeitgenössische Bilder und Projektionen zur Hochzeit des modernen Kolonialismus in Afrika. So gerät bereits am Beginn die angstbesetzte westafrikanische Küste, »the white man's grave«, auch Lord und Lady Greystoke zum Grab. Ihr in Afrika geborener Sohn wird gleichsam vom Dschungel verschlungen und erst wieder frei gegeben, nachdem er zum Menschen geworden ist; zum weißen Mann, dessen Anlagen sich trotz und mit seiner Sozialisation im Kreis des Affen-Clans zunächst ohne jede menschliche Anleitung durchsetzen können, ja müssen. In dieser Hinsicht sind die Romane jedoch weniger als Kolonialfantasie als vielmehr zentral im Kontext der Frage zu verstehen, ob Anlage oder Umwelteinflüsse – »nature or nurture« – entscheidender für die Entwicklung des Menschen sind. Weniger komplex entfaltet als bei der Figur von Tarzan findet sich diese Problematik auch in der Konstruktion der weiblichen Hauptfigur Jane wieder, der Burroughs insgesamt allerdings weniger Aufmerksamkeit und Sorgfalt widmet. Doch auch Jane findet im Dschungel mehr als einmal Gelegenheit, die Fesseln der Zivilisation abzustreifen. Nachdem Tarzan sie zum Beispiel eben aus den Klauen eines wild gewordenen Affenmännchens befreit hat, findet sie zu ihrer eigentlichen ›Natur‹:

»As the great muscles of the man's back and shoulders knotted beneath the tension of his efforts, and the huge biceps and forearm held at bay those mighty tusks, the veil of centuries of civilization and culture was swept from the blurred vision of the Baltimore girl [...] it was a primeval woman who sprang forward with outstretched arms toward the primeval man who had fought for her and won her.«³

Eine innere ›Natur‹, von der ›Tünche der Zivilisation‹ nur notdürftig über-

2 | Jürgen Genuneit: »Tarzan und des Bahnwärters Töchterlein oder der schwierige Weg zur Schrift«, in: ISOTOPIA. Forum für gesellschaftspolitische Alternativen 19 (2000), S. 156-173.

3 | Edgar Rice Burroughs: Tarzan of the Apes, Leipzig: Bernhard Tauchnitz Verlag 1921, S. 204.

deckt, bricht sich immer dann Bahn, wenn es um Liebe oder Tod geht. Ist nicht der Mensch immer noch bestimmt von archaischen Überlebensmechanismen? Muss nicht, um mit Freud zu sprechen, das Über-Ich das Es und die Triebe ständig in Schach halten, um ein gut gekleidetes und zivilisiertes Baltimore-Girl hervorzubringen, das dann doch in einer Situation existenzieller Bedrohung, kaum noch bei Sinnen, in die Arme des Männchens springt, das um sie gekämpft und sie gewonnen hat?⁴

Eine Interpretation, die durchaus Burroughs' eigenen Erklärungen zu seiner Lieblingsfigur entspricht, sieht »Tarzan of the Apes« als Beispiel eines klassischen Bildungsromans, in dem sich der Held in einem moralischen Entwicklungsprozess die menschliche Kultur aneignet und diese zu verstehen lernt. In drei Stadien, beginnend mit einer Spiegelszene, bei der Tarzan sein Gesicht im Wasser sieht, über die Entdeckung von Büchern, die seine Eltern hinterlassen haben, und schließlich in der Begegnung mit Jane, verläuft nach Rolf Romoren dieser Prozess.⁵ Es sind aber darüber hinaus noch weitere Stationen auf dem Weg von Tarzans Menschwerdung entscheidend, die sich in auffälliger Weise an biblische Motive anlehnen: etwa die Vertreibung aus dem Paradies nach dem Genuss der Frucht vom Baum der Erkenntnis, Scham über die eigene Nacktheit sowie der Brudermord. Tarzan ist dabei nicht der alleinige Träger von Kultur, als Gegenüber zur Natur des Dschungels. Auch den Affen ist ›Kultur‹ in Form von Sprache, Eigennamen, Verwandtschaftsstrukturen und Moral zueigen. Mit Kant könnte man sagen, sie besitzen auch einen Verstand »in so fern zum bloßen Verstande der freie Wille nicht gehört.«⁶ Die Zuschreibung einer eigenen Affensprache ist im Roman einerseits ein literarischer Kunstgriff, mit dem der Erzähler seiner Leserschaft einen intimen Einblick in die Affengesellschaft erlaubt, weil man auf diese Weise ihren Gesprächen zuhören kann. Vor allem aber ist die Existenz einer Affensprache in der Logik der Geschichte unabdingbare Voraussetzung dafür, dass Tarzan sich überhaupt selbst das Lesen und Schreiben anhand von Analogieschlüssen bei-

4 | Die entscheidende Szene allerdings, in der Jane und Tarzan widerspruchslos ihr Glück erotischer und sexueller Vereinigung im Dschungel genießen dürfen, spielt sich dann doch wieder recht puritanisch ab. Jane sitzt auf einer Lichtung und wartet auf den Geliebten, der Früchte sucht, um ihren Hunger zu stillen. Schon in seiner Abwesenheit findet sie Frieden und Erfüllung. Gemeinsam sitzen sie dann im Schweigen und Schlemmen beieinander, vollkommen vereint mit sich selbst und dem Dschungel.

5 | Ralf Romoren: »The Light of Knowledge – In the Midst of the Jungle: How Tarzan Became a Man«, Vortrag auf dem Symposium »Tradition and innovation: fairy folks tales as social and cultural agents« der Children's Literature Research Unit, UNISA, 18. August 2000, www.childlit.org.za/traditionromoren.html vom 20.11.2007.

6 | Immanuel Kant: Der Streit der Fakultäten (1798), zitiert nach Jakob Tanner: Historische Anthropologie zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag 2004, S. 45.

bringen kann. Ohne Wörter könnte er auch die Bilder seiner ABC-Bücher nicht mit den Buchstaben in Verbindung bringen, die unter den Bildern stehen und wiederum Wörter repräsentieren. Die Bedeutung der Schrift, und parallel dazu die des Tötens, ist eng mit der Frage nach »nature« und »nurture« verflochten, nach der Natur des Menschen als vernunftbegabtem und zugleich gewalttätigem Wesen.

Da Burroughs sein »anthropologisches Experiment« im afrikanischen »Dschungel« stattfinden lässt, verläuft Tarzans Weg von den Affen in die Zivilisation über eine Zwischenstufe: Er wird sich seines eigenen Menschseins bereits im Urwald bewusst, als er die ersten »Eingeborenen« trifft, welche vor dem brutalen Kolonialregime Belgiens fliehen und dabei in sein Territorium eindringen. Später wird Tarzan zum König der friedlichen Waziri, einer anderen Gruppe, und es sind diese »Eingeborenen«, zu denen er nach seinen Lehr- und Wanderjahren in der Zivilisation in den Urwald zurückkehrt. Der Weg zurück zu seiner Affenfamilie ist ihm endgültig verwehrt, nachdem er lesend, schreibend und tötend sein menschliches Ich erkannt hat. »And so Tarzan of the Apes came into a real kingship among men – slowly but surely was he following the evolution of his ancestors, for had he not started at the very bottom?«⁷ Zwar kehrt Tarzan noch einmal zu den Affen zurück, nun aber bereits als Mensch, der diese Stufe der Evolution bereits überwunden hat. Er wird nie mehr Affe sein können, aber er wird doch auch nie ganz zum modernen Mann, der sich völlig von den Affen gelöst hätte. Im Affekt besonders bricht sich seine »Affennatur« immer wieder Bahn.

1. Schrift und Gewalt 1: Lesestunden

Durch den Erwerb der Schrift und später der menschlichen Sprache wird Tarzan in einem langen Prozess vom Affen oder Urmenschen, der zunächst im Spiegel sein Gesicht erkennt, zum modernen Menschen. Auch wenn diese Entwicklung im Dschungel stattfindet, ist Tarzan doch kein Wolfsjunge, kein Kaspar Hauser, der von der Wildnis in die Zivilisation geworfen wird. Er verkörpert vielmehr eine evolutionäre Vorstellung vom Prozess der Menschwerdung, der in Afrika beginnt, der so genannten Wiege der Menschheit, und als Krone der Schöpfung den englischen Kolonialbeamten bzw. Lord hervorbringt.⁸ Dies alles ist jedoch mit tiefen Widersprüchen behaftet.

7 | Edgar Rice Burroughs: *The Return of Tarzan*, New York: A C McClurg & Co 1915, S. 227.

8 | Im letzten Roman, »Tarzan and the Foreign Legion«, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs geschrieben, wird Tarzan übrigens die grundsätzliche Überlegenheit der Amerikaner anerkennen, und so ist der patriotische Zirkel dann doch wieder geschlossen.

Die Entfremdung von den Affen beginnt, als Tarzan sein Spiegelbild im Wasser sieht und als different erkennt, und sie erhält eine signifikante neue Dynamik, als er eines Tages bei den Streifzügen seiner Affenfamilie die verschlossene und unversehrte Hütte seiner menschlichen, seiner biologischen Eltern entdeckt. Lady Alice Greystoke war bereits schwanger auf Reisen gegangen, und so befanden sich neben zahlreichen Büchern und Schreibwerkzeugen auch Fibeln und andere Kinderbücher im Gepäck, mit denen das noch ungeborene Kind später unterrichtet werden sollte. John Clayton war mit dem Auftrag nach Afrika geschickt worden, die Zustände in einer (fiktiven) britischen Kolonie an der Westküste zu untersuchen. Hier warb eine andere europäische Macht afrikanische Soldaten für die eigene Kolonialarmee an, »which it used solely for the forcible collection of rubber and ivory from the savage tribes along the Congo and the Aruwimi«.⁹ Man hatte sich auf einen längeren Aufenthalt eingerichtet, doch noch vor der Landung meuterte die Schiffsmannschaft und setzte das adelige Paar mit einem Teil seiner Besitztümer an der afrikanischen Küste aus, einem unbewohnten Gebiet, in dem nun eine Robinsonade beginnt und keine koloniale Besitzergreifung. Alle Bücher konnten gerettet werden und nachdem Lord Greystoke eine Hütte errichtet hatte, las er in häuslicher Idylle am Abend seiner Gattin vor und schrieb zudem ein Tagebuch, das im Verlauf der Geschichte eine wichtige Rolle spielen wird, weil es Tarzans Identität als rechtmäßiger Nachfolger seines Vaters in doppelter Weise enthält und enthüllt.¹⁰ Das Baby hat im Roman zunächst keinen Namen, sondern nur eine Herkunft. Erst die Affenmutter Kala, die den Säugling anstelle ihres eigenen verstorbenen Kindes adoptiert, verleiht ihm einen Namen und nennt ihn in der von Burroughs erfundenen Affensprache »Tarzan«, das heißt »weiße Haut«. Tarzans »whiteness« ist durch den Namen verbürgt, geradezu versiegelt, denn von der Sonne gebräunt und als kleiner Affe erzogen ist es zunächst nicht die Hautfarbe, die ihn von seiner Adoptivfamilie unterscheidet.¹¹

9 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 10.

10 | Zum einen schreibt Lord Greystoke über die Geburt des Sohnes und zum anderen hinterlässt das Baby einen Fingerabdruck im Tagebuch. Zu dieser Thematik der Identifizierung siehe auch den Beitrag von Julika Griem in diesem Band.

11 | In den ausgesprochen detailreichen Beschreibungen von Tarzans Körper und Erscheinung spielt der Aspekt der Hautfarbe eine eher untergeordnete, wenn nicht ambivalente Rolle. Tarzan ist nicht ›weiß‹, sondern tief gebräunt und setzt sich gerade mit seiner ›natürlichen‹ braunen Haut von den bösen oder auch nur lächerlichen ›Weißen‹ ab, die bleich und bekleidet sind. Jane allerdings, deren ›whiteness‹ ungebrochen positiv besetzt ist, wird komplementär ergänzt von ihrer ›schwarzen‹ Dienerin, die kaum mehr als eine Karikatur der typischen Südstaaten ›Nigger-Mami‹ ist: sie liebt Jane innig, fällt im entscheidenden Augenblick jedoch zuverlässig in Ohnmacht. Zum weißen männlichen Körper vgl. Richard Dyer: *White*, 1997, New York: Routledge 2005, Kapitel 4.

Im Alter von mehr als zehn Jahren entdeckt der junge, von Affen erzoogene Tarzan in der Hütte seiner biologischen Eltern neben Waffen und Werkzeugen auch Papier und Bücher, »what little had withstood the ravages of time in the humid atmosphere of the jungle coast«. ¹² Zunächst betrachtet der Junge fasziniert die Bilder einer Fibel und findet hier neben bekannten Tieren viele unbekannte Dinge wie Eisenbahnzüge und Schiffe, aber auch Rinder und Pferde. Die kleinen Gestalten möchte er von den Seiten klaben – ein wohlbekannter Topos in gängigen Alphabetschwänken – weil er den Unterschied zwischen Realität und Abbildung noch nicht erkennt. ¹³ Im Laufe der Zeit lernt Tarzan dann, dass die »Käfer«, wie er die neu entdeckten Buchstaben nennt, in einem Zusammenhang miteinander und mit den Bildern stehen. Nachdem er begriffen hat, dass es sich bei den Buchstabenkäfern um eine Kombination begrenzter Zeichen handelt, erschließt er sich anhand der ihm bekannten Abbildungen – etwa Junge, Löwe, Affe – den Sinn dieser Zeichenkombinationen. Damit dies logisch überhaupt gelingen kann, muss Tarzan bereits über eine Sprache verfügen. So »übersetzt« oder »überträgt« er zum Beispiel den Begriff »Löwe« aus der zwar primitiven, aber offenbar analog zur menschlichen Sprache funktionierenden Affensprache, in die englische Schriftsprache. ¹⁴ In jahrelanger Arbeit und reichlich unglaublich (selbst wenn man der Logik Burroughs' folgt) lernt er auch abstrakte Begriffe zu verstehen und wechselt von den einfachen ABC-Büchern zu Lexika. Burroughs selbst erschien das wohl erläuterungsbedürftig und so sah er sich zu einem einschränkenden Kommentar genötigt, wie immer dann im Roman, wenn es die Hauptfiguren und Zufälle doch zu bunt treiben: »Of the meaning and use of the articles and conjunctions, verbs and adverbs and pronouns he had but the faintest and haziest conception.« ¹⁵

Hier nun wird das Schreiben relevant, denn Tarzans »Lektüre« beruhte zunächst auf Analogieschlüssen: L Ö W E = das Bild eines Löwen = Löwe

12 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 61.

13 | Ein Beispiel ist die Geschichte von Simplex Simplicissimus, der bei seiner ersten Begegnung mit der Abbildung eines brennenden Hauses versucht, dieses zu löschen. Vgl. Gesine Krüger: »Das »sprechende Papier«. Schriftgebrauch als Zugang zur außereuropäischen Geschichte«, in: *Historische Anthropologie* 3 (2003), S. 355-369.

14 | Zu Schrift, Sprache und »Übersetzungen« bei Tarzan vgl. Eric Cheyfitz: »*Tarzan of the Apes*: US Foreign Policy in the Twentieth Century«, in: *American Literary History* 1.2 (1989), S. 339-360, hier S. 351-356.

15 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 69f. Mit einigem Vergnügen bezeichnet Edward Said die »Tarzan«-Romane denn auch als »unimaginable, totally unlikely hodgepodge of polymorphous perversity.« Vgl. Edward Said: »Jungle Calling: On Johnny Weismuller's *Tarzan*«, in: ders., *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2000, S. 327-336, hier S. 329.

in der Affensprache, bzw. die Abbildung eines Löwen verweist auf einen realen Löwen, der in der Affensprache eine Bezeichnung hat, und in den Büchern wird dieses Wort durch die Buchstaben L Ö W E repräsentiert. Die volle Bedeutung der Schrift kann sich für den Affenmenschen aber erst dann erschließen, als Lesen und Schreiben in eins fallen. Nachdem er die motorischen Probleme der Handhabung von Bleistiften überwunden hat – »It was a difficult task, for he held the pencil as one would grasp the hilt of a dagger...«¹⁶ – beginnt der Junge zu schreiben, bzw. Buchstaben abzumalen: »Copying the bugs taught him another thing, their number; and though he could not count as we understand it, yet he had an idea of quantity, the base of his calculations being the number of fingers upon one of his hands.«¹⁷

Nach und nach entdeckt Tarzan alle alphabetischen Zeichen und wird sich bewusst, dass sie zwar in begrenzter Anzahl, doch zugleich in immer neuen Kombinationen in den Büchern auftauchen. Dann findet ein entscheidender Prozess statt, plötzlich nämlich erschließen sich nicht nur Verben, Konjugationen, Artikel usw., sondern mit deren Hilfe auch ganze Sätze und deren Bedeutung, wobei Abbildungen als Symbolisierungen immer noch eine wichtige Orientierung darstellen:

»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 picture than text, even after he had grasped the significance of the bugs. When he discovered the arrangement of words in alphabetical order he delighted in searching for and finding the combination with which he was familiar, and the words which followed them, their definitions, led him still farther into the maze of erudition.«¹⁸

Warum Tarzan nun die Definitionen der Bilder und Wörter begreift, bleibt im Dunkeln. Wichtig aber ist die Idee, dass Tarzan die *symbolische* Bedeutung der Schrift erkennt, indem er sie benutzt. Dies erinnert an die oft zitierten »Schreibstunden« in Claude Lévi-Strauss' »Traurigen Tropen«. Hier berichtet Lévi-Strauss, wie er »bei den Namikwara« Papier und Bleistifte verteilte und daraufhin »alle« nach kurzer Zeit damit begannen, Wellenlinien auf Papier zu zeichnen. »Was hatten sie vor? Schließlich mußte ich mich überzeugen lassen, sie schrieben, oder genauer, sie versuchten, ihre Bleistifte in derselben Weise zu benutzen wie ich.« Der »Häuptling« bat

16 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 70. Es ist bemerkenswert, dass Tarzan überhaupt das Bedürfnis empfindet zu schreiben, obwohl ihm niemand die Idee vermittelt hat, dass er selbst Buchstaben hervorbringen kann; und wie sollte er darauf kommen, dass die von ihm gefundenen Bleistifte ihm dabei helfen können? Vgl. auch Jeff Berglund: »Write, Right, White, Rite: Literacy, Imperialism, Race and Cannibalism in Edgar Rice Burroughs' *Tarzan of the Apes*«, in: *Studies in American Fiction* 27.1 (Spring 1999), S. 53-76, hier S. 67.

17 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 70.

18 | Ebd. S. 71.

um einen Notizblock und bestand darauf, bevor er dem Ethnologen die begehrten Informationen lieferte, diese zunächst aufzuzeichnen; »wenn wir nun zusammen arbeiten, sind wir gleichartig ausgerüstet«. Lévi-Strauss bezeichnet die Situation als Komödie, und schreibt zugleich, dass in der Gemeinschaft erhebliche Spannungen auftraten, weil der »Chief« nun auch seinen eigenen Leuten gegenüber bei der Verteilung der von den Fremden mitgebrachten Gaben die Schrift einsetzte. Es bleibt unklar, was genau die Spannungen auslöste, doch der gefährlichste Augenblick sei der gewesen, als alle Dorfbewohner die mitgebrachten Wunderdinge in den Händen hielten. »Deshalb versuchte ich nicht, diesem Zwischenfall auf den Grund zu gehen, und wir machten uns, noch immer unter Führung der Indianer, auf den Heimweg«. ¹⁹ Der Ethnologe verlässt das Dorf im Dschungel und wähnt sich als Auslöser und Zeuge einer Komödie, in der das Schreibwerkzeug und die Schrift von außen in eine »schriftlose« Gemeinschaft eindringen und diese korrumpieren. Dass es aber die Namikwara selbst sind, die sich diese Dinge aneignen, sie benutzen und mit einem Sinn versehen, spielt keine große Rolle in Lévi-Strauss' melancholischer Betrachtung der Schrift als zivilisatorischem Übel.

Für Tarzan hingegen ist die Schrift ein Mittel der Erkenntnis, deren Potential sich zwar ebenfalls in der Anwendung erschließt, jedoch zunächst ohne praktische Konsequenzen gegenüber seiner sozialen Umwelt und auch nicht als negativ besetzter Einbruch in einen ungestörten »Naturzustand«. Sie ist vielmehr unabdingbare Voraussetzung für eine höhere Stufe der Erkenntnis, für einen grundsätzlichen menschlichen Transformationsprozess, der von Tarzan repräsentiert wird und in seiner Natur bereits angelegt ist. Bei seinen ersten Lesestunden, so heißt es im Roman: »Tarzan of the apes, little primitive man, presented a picture filled, at once, with pathos and with promise – an allegorical figure of the primordial groping through the night of ignorance towards the light of learning.« ²⁰ Wo Lévi-Strauss eine Imitation vermutet, die umgehend und unerkannt alle zivilisatorischen Probleme mit sich transportiert, der Schrift also ein intrinsisches gesellschaftliches Transformationspotential zutraut, wird in Burroughs' Vorstellung mit dem Erwerb der Schrift ein universaler Prozess der Menschwerdung in einem Individuum nachvollzogen.

Tarzan ist schließlich nach einigen Jahren harter Arbeit vollständig in der englischen Sprache alphabetisiert, ohne diese jedoch sprechen zu können. Da die Affensprache von Burroughs als eher primitiv konzipiert ist, ist nun auch Tarzans passiver Wortschatz sehr viel größer als sein aktiver, und wir erfahren, dass er offenbar in Englisch denkt, während er die Affensprache weiterhin als Muttersprache spricht. ²¹ Im Grunde unschuldig,

19 | Claude Lévi-Strauss: *Traurige Tropen*, 1955, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1982, S. 29of.

20 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 68.

21 | Vgl. auch E. Cheyfitz: »US Foreign Policy«, S. 352.

weil von der verderblichen Zivilisation noch unberührt, setzt sich Tarzan ein Weltbild zusammen, das im wesentlichen enzyklopädisch organisiert ist und völlig abstrakt bleiben muss, denn er ist nicht in der Lage, sein wachsendes Wissen mit Erfahrungen zu verbinden, die außerhalb seiner Dschungelwelt liegen.

Interessanterweise findet sich unter den Büchern seiner Eltern keine Bibel und trotz der vielen biblischen Anspielungen im Entwicklungsprozess der Hauptfigur ist Tarzan ein säkularisierter Romanzyklus, anders als die klassische Kolonialliteratur, die gerade aus dem Christentum eine wesentliche Legitimation bezieht. Religion wird fast ausschließlich im Zusammenhang mit ›heidnischen Riten‹ erwähnt. An einer Stelle schreibt Burroughs sogar über die Entstehung von Kirche und Staat aus den Ursprüngen einer wilden ›kannibalischen‹ Zeremonie der Affengemeinschaft, aus deren »primitive function has arisen, unquestionably, all the forms and ceremonials of modern Church and State.«²² Das reicht dann aber auch, was die Metaphysik betrifft. Es ist nicht die Religion, die Tarzans Menschwerdung befördert, sondern es sind seine Anlagen, über Generationen eines »fine breeding« innerhalb des englischen Adels hinweg durch Vererbung vermittelt. Im Schutz der elterlichen, gleichsam adeligen, Hütte taucht Tarzan in die Welt der Bücher ein, die in einem signifikanten Gegensatz zum (mütterlichen) Dschungel steht, der für ihn bisher die gesamte Welt repräsentierte. Mehr als eine Ahnung von der Existenz eines Außerhalb dieser Welt hat Tarzan zu dieser Zeit noch nicht. Er empfindet sich als hässlich und als unzulänglich, weil er anders als die Affen ist und anders aussieht, ohne sich dies erklären zu können: »Only in a dim, vague way had Kala explained to him that his father had been a strange white ape, but he did not know that Kala was not his own mother.«²³ Erst als er in den Büchern Abbildungen anderer Menschen findet und langsam den Unterschied zwischen Menschen und Affen erkennt, bekommt er auch eine Ahnung davon, dass er nicht alleine ist. Mit siebzehn Jahren ist er dann sowohl physisch erwachsen geworden, als auch in der Lage, seine Bücher zu lesen.

Tarzan kann weiterhin nicht als Mensch sprechen, aber er musste lesen und schreiben lernen. Nicht, um im Dschungel zu bestehen, sondern weil er nur in der Schrift sein Ich als Gegenüber der Affen finden kann. Ohne die Schrift nämlich muss der Platz leer bleiben, den die Affen nicht mehr ausfüllen können, als Tarzan seine Differenz erst im Spiegelbild und dann in den Büchern entdeckt hat. Andere Menschen gibt es zunächst nicht. In der Schrift aber ist Tarzan zum ersten Mal fundamental von den Affen getrennt und er macht auch keinerlei Versuche, sein Wissen zu teilen oder

22 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 73. Später heißt es sogar ausdrücklich, dass Tarzan keinen Gott kannte, aber versucht war, Jane, die ihm mehrfach als »God-like« erscheint, als Gottheit anzubeten.

23 | Ebd. S. 60.

auch nur mitzuteilen.²⁴ Im Selbstunterricht ist Tarzan als Verkörperung des Menschen an sich konzipiert, der das ihm innewohnende Potential erschließt. Sowohl der Affen-Clan, als auch die afrikanischen Menschen spielen in diesem Prozess keine Rolle. Sie *sind* der Urwald, die Umgebung, in der Tarzans Menschwerdung stattfindet. So sind es auch nicht die ›Wilden‹, von denen sich Tarzan emanzipiert, sondern es ist seine eigene Affennatur. Die ›Eingeborenen‹ bleiben dabei bis auf wenige Ausnahmen – wie der erste Mensch, den er trifft, bewundert und tötet – Karikaturen, Dschungelinventar. Gleichwohl dienen sie Tarzan zur Reflexion, zu seiner sittlichen Verfeinerung und zu seiner Ablösung von den Affen. Eric Cheyfitz schreibt, »Tarzan's search for identity, then, is a linguistic search, in which he is literally translated from ape into man«, und führt weiter aus, dass in diesem Übersetzungsprozess zwei Tarzan-Ichs entstehen, ein rein textliches Ich und ein rein physisches Ich.²⁵ Die Übersetzung gelingt allerdings nicht vollständig, auch nicht in dem Moment, in dem das Text-Ich und das Körper-Ich in Übereinstimmung gebracht werden.

2. Schrift und Gewalt 2: »people who cannot talk to each other bite each other«²⁶

Der allererste Mensch, dem Tarzan begegnet, ist ein afrikanischer Krieger und Prinz. Dieses Zusammentreffen, auf das ihn die Schrift gleichsam vorbereitet hat, spielt sich in dramatischer Weise ab. Burroughs entfaltet hier eine Urszene von Tarzans Menschwerdung, die sein Menschsein allerdings bereits voraussetzt, und verhandelt den Zusammenhang von Schrift und Gewalt, von Natur und Zivilisation, in höchst ambivalenter Weise. Anders als Cheyfitz, der davon ausgeht, dass für die Leserinnen und Leser »[the] prime pleasure in the text may come from never being in doubt about the identity of the hierarchy of race, class, and gender«,²⁷ denke ich, dass gerade die immer wieder angedeuteten, möglichen Grenzüberschreitungen, welche eindeutige Hierarchien und Ordnungen beständig in Frage stellen, den Text vorantreiben und vielleicht auch zum Lesevergnügen bei-

24 | Cheyfitz interpretiert Tarzans Stillschweigen über sein Bücherwissen gegenüber den Affen als Übersetzungsproblem zwischen der ›primitiven‹ Affensprache und dem überlegenen Englisch, doch Tarzan entdeckt die Hütte und die Bücher bereits, als er noch ein von der Affenmutter abhängiges Kind ist, und hält diesen Ort dennoch sofort geheim. Allerdings schreibt auch Burroughs selbst, dass die Affensprache zu begrenzt sei, als dass Tarzan seine neuen Erkenntnisse in diesem Medium mitteilen könnte. Vgl. E. Cheyfitz: »US Foreign Policy«, S. 352.

25 | Vgl. ebd. S. 352.

26 | Maggie Kilgour: *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton: Princeton University Press 1990, S. 16.

27 | E. Cheyfitz: »US Foreign Policy«, S. 356.

tragen. Tarzan ist, nachdem er sich die für ihn bestimmten Bücher ›einverleibt‹ hat, zwar zu der Erkenntnis gelangt, dass er ein Mensch ist, doch er ist als solcher noch stumm, immer noch nicht durch den Erwerb der menschlichen Sprache von seiner Affen-Sozialisation getrennt. Und genau in diesem Moment führt Burroughs mit dem Thema Kannibalismus ein weiteres ›orales‹ Problem ein. Soll Tarzan ein lesender ›Affe‹ bleiben, der seine – auch menschlichen – Feinde verspeist, oder wird er erkennen, dass Menschen anderen Gesetzen und Tabus folgen? Obwohl Burroughs seinen Helden natürlich vor dem schauerlichen Akt bewahrt, spielt er doch immer wieder mit einer möglichen Grenzüberschreitung, wenn er verschiedene Situationen des drohenden Kannibalismus ausmalt und hier auch keine eindeutigen Trennlinien zwischen Mensch und Tier, zwischen Zivilisation und ›Dschungelgesetz‹ zieht. Es gibt in der oralen Welt des Dschungels menschliche Kannibalen und ein äffisches Tabu, die eigenen ›Brüder‹ und ›Schwestern‹ zu verspeisen. In der literalen Welt der Zivilisation jedoch gibt es neben dem gültigen Tabu gleichfalls die Versuchung des ›Notkannibalismus‹. Die Schrift und sein ›Erbe‹, und nicht die ›Zivilisation‹, retten Tarzan davor, ein Kannibale zu werden, und dies verweist bereits auf die weiter unten beschriebene Aporie der konservativen Utopie.

Der junge Prinz eines ›Kannibalenstammes‹, der auf der Flucht vor den Kolonialtruppen von König Leopold II. aus dem Kongo in Tarzans Territorium eindringt, tötet dessen Mutter Kala. Tarzan verfolgt im Einklang mit den Gesetzen des Dschungels den Feind, um ihn ebenfalls zu töten. Doch seine Faszination ist zunächst stärker als der Drang nach Vergeltung, weil Tarzan sogleich erkennt, dass er einen Menschen vor sich hat und keinen Affen. Er identifiziert den Prinzen zudem nicht als den »negro« seines Bilderbuches, denn »how different had been the dull, dead print to this sleek and hideous thing of ebony, pulsing with life«,²⁸ sondern als »The Archer«, als Bogenschützen. Es ist wohl kein Zufall, dass Burroughs diese Initiationszene als Begegnung unter ›Gleichen‹, das heißt unter Adeligen aus zwei Welten, stattfinden lässt, und daher die Kennzeichnung des Fremden als Bogenschütze angemessener erscheint. Sterben muss der Gegner dennoch und zwar, indem Tarzan ihn hinterrücks von einem Baum aus stranguliert und schließlich durch einen Messerstich ins Herz endgültig tötet. Diese Schilderung klingt wenig nach den bisher für Tarzan typischen heroischen Kämpfen mit Löwen und Affenmännchen, sondern zeigt bestenfalls eine listige, wenn nicht sogar besonders verschlagene Tat. Mehr noch, es handelt sich um einen ›Brudermord‹, der Konsequenzen für Tarzans weitere Entwicklung hat.

Burroughs ist geradezu besessen von den Themen Grausamkeit, Tod und Gewalt.²⁹ Einerseits agiert Tarzan als Jäger, der zahllose Tiere und

28 | E.R. Burroughs: Tarzan of the Apes, S. 94. Die Kategorie ›negro‹ bleibt für Janes Dienerin Esmeralda aufgespart, die jede Minstrel-Show schmücken würde.

29 | »The earliest event in my life that I can recall clearly,« Burroughs later

Menschen tötet, auch als er bereits in der Zivilisation weilt. Obwohl er dabei lächelt, ein Lächeln, das ihn laut Burroughs von den Tieren unterscheidet, ist er in diesen Momenten ganz Natur. Er tötet angeblich niemals aus niederen Beweggründen, sondern aus Hunger, in Selbstverteidigung und um die Ordnung des Dschungels wieder herzustellen und zu bestätigen, eine natürliche und damit moralische Ordnung. Andererseits beschäftigt sich Burroughs fast lustvoll an vielen Stellen der Romane nicht nur mit der Tatsache, dass Tarzan tötet, sondern gestaltet die entsprechenden Szenen ausführlich in besonders drastischer und grausiger Manier aus. Die Grenzen des ›Notwendigen‹ werden dabei immer wieder überschritten, wenn Tarzan sich zum Beispiel nach den Tötungsakten üble und bisweilen alberne Scherze ausdenkt, um seine Gegner in Angst und Schrecken zu versetzen. So kämpft und tötet kein Tier. Wie eine halbherzige Rechtfertigung klingt es, wenn Burroughs bis in Physiognomie seines Helden hinein die Auswirkungen von dessen wiederholten Verstößen gegen das Fünfte Gebot deutet. Als Jane zum ersten Mal Tarzans Gesicht betrachtet, sieht sie:

»The face above her was one of extraordinary beauty. A perfect type of the strongly masculine, unmarred by dissipation or brutal or degrading passions. For, though Tarzan of the Apes was a killer of men and of beasts, he killed as the hunter kills, dispassionately, except on those rare occasions when he had killed for hate – though not the brooding, malevolent hate which marks the features of its own with hideous lines.«³⁰

Die angesprochenen Ausnahmen allerdings nehmen im Laufe der Geschichte immer mehr überhand und kennzeichnen schon die erste Tötung eines anderen Menschen, die eher an einen Lynchmord als an einen fairen Kampf erinnert. Der mit Bücherwissen und einer Waffe ausgestattete Tarzan erscheint hier kaum als ›edler Held‹. Wichtiger aber ist, dass der Tod von Prinz Kulonga, der als Feind ohnehin nicht verschont bleiben kann, eine entscheidende Wende in Tarzans Leben bedeutet, denn Dschungelordnung und Menschwerdung geraten hier kurz in einen signifikanten Konflikt. Tarzan will den Prinzen aus Rache töten, aber auch von ihm lernen, zum Beispiel die Kunst Feuer zu machen, und er ist fasziniert von dessen Schmuck und Waffen. Eine Zeit lang verfolgt und beobachtet er ihn. Dass er ihn schließlich doch tötet, ist in der Dschungelordnung gerechtfertigt, denn es handelt sich um einen Feind; allerdings um einen Menschen, und hier entsteht ein moralisches Problem. Als Tarzan nämlich daran gehen will, den getöteten Feind wie üblich zu verspeisen, hält ihn etwas zurück. Burroughs nennt es »Instinkt«, und schreibt weiter, dieser

said, ›is the sudden death of an infant brother in my mothers arms‹«. John F. Kasson: *Houdini, Tarzan, and the Perfect Man. The White Male Body and the Challenge of Modernity in America*, New York: Hill & Wang 2002, S. 162.

»hereditary instinct, ages old, usurped the function of his untaught mind and saved him from transgressing a world-wide law of whose very existence he was ignorant.«³¹ Kopf und Herz eines englischen Gentleman lassen Tarzan zusätzlich vor der Tat zurückschrecken, obwohl die »jungle ethics« dem hungrigen Jäger erlaubt hätten, das Fleisch eines erlegten Feindes zu verzehren, wie Burroughs schreibt. Die Bemerkung über Tarzans Konflikt ist allerdings insofern erstaunlich, als es wenige Sätze zuvor noch heißt: »Tublat (sein Affen->Stiefvater), whom he had hated and who had hated him, he had killed in a fair fight, and yet never had the thought of eating Tublat's flesh entered his head.«³² Burroughs unterscheidet hier gleichsam zwischen einem universalen »Affen-Gesetz« und einem universalen »Menschen-Gesetz«, und so bleibt Tarzan – noch nicht ganz Mensch, aber auch nicht mehr Affe – doch in jedem Fall vor einem kannibalischen Akt bewahrt, trotz seines Hungers und der »jungle ethics«, denn der nächste Satz lautet: »It would have been as revolting to him as is cannibalism to us.«³³

Das Thema Kannibalismus entfaltet Burroughs dann noch einmal ausführlich im zweiten Band der Reihe, »The Return of Tarzan«, als eine Segelpartie, an der Jane, D'Arnot und weitere Freunde sowie ein russischer Bösewicht beteiligt sind, in dramatischer Weise Schiffbruch erleidet. Immer wieder geraten die Überlebenden, ohne Wasser und Nahrung vom baldigen Tod bedroht, in die Situation, sich entweder an den Leichen der bereits Verstorbenen zu vergehen oder sogar einen der ihren auszulösen, der den anderen als Nahrung das Überleben sichern soll. Über mehrere Kapitel steigert sich das Drama, wobei Jane nicht eine Sekunde lang zögert, potenziell eher den Tod als das Überleben um diesen grausigen Preis zu wählen. Es sind natürlich die ungebildeten Seeleute und der grundböse Russe, die überhaupt den Vorschlag machen, sich an den Leichen ihrer Mitmenschen zu vergehen. Aber auch Tarzans Cousin Clayton ist bereit, zumindest sich selbst zu opfern, um Janes Leben zu retten. Damit gerät der drohende kannibalische Akt wiederum gefährlich nahe in den Bereich des Möglichen für eine der edlen, zivilisierten Hauptfiguren. Hier ist Berglund zuzustimmen, der schreibt: »cannibalism is complexly enmeshed within a discourse about orality and written literacy.«³⁴ Eine scharfe Trennung jedoch zwischen Zivilisation und Primitivität, zwischen Oralität und Literalität findet im Text nicht statt. Der böse Russe stammt zweifelsohne aus der Welt der »written literacy« und auch für die »oralen«

31 | Ebd. S. 99. Der drohende kannibalische Akt wurde übrigens aus den Kinderbuchversionen gestrichen (z.B. Tarzan. Der Überfall). Das Thema bereitete dem Verleger der Originalromane insgesamt einige Bauchschmerzen: vgl. Irwin Porges: Edgar Rice Burroughs: The Man Who Created Tarzan, Provo: Brigham Young University Press 1975, S. 148.

32 | E.R. Burroughs: Tarzan of the Apes, S. 98f.

33 | Ebd., S. 99.

34 | J. Berglund: »Write, Right, White, Rite«, S. 55.

Affen und Wilden gilt, bis auf Ausnahmen, das universale Tabu. Zwar ist es neben seinen ›Instinkten‹ vor allem sein erlerntes Wissen, das Tarzan davon abhält, einen getöteten, menschlichen Feind zu essen – »Had not his books taught him that he was a man? And was not The Archer a man also?«³⁵ – doch die Zivilisation als Gegensatz zum Wilden bewahrt nicht grundsätzlich vor dem drohenden und möglichen Kannibalismus.

Wenn Burroughs im zweiten »Tarzan«-Band in aller Breite und nicht ohne eine gewisse Lust die Möglichkeit und Moralität des ›Notkannibalismus‹ unter den zivilisierten Weißen auslotet – denn wieder und wieder findet die Todeslotterie statt –, ist es nicht das ›Wilde‹ als Gegenüber, das die Zivilisation bedroht, sondern die Zivilisation selbst droht in extremen Situationen an ihren eigenen Widersprüchen zu scheitern. Der ›kannibalische Stamm‹ im Roman stört die Ordnung des universalen Tabus nicht. Weder aus Not noch aus Egoismus verschlingen diese Wilden ihre Feinde. Sie unterliegen einem archaischen Gesetz, das sie mit den Affen verbindet, die ebenfalls andere Affen, aber niemals ihre eigenen ›Stammesgenossen‹ essen. Die Affen, von denen Tarzan bisher gelernt hat, praktizieren einen ›rituellen Kannibalismus‹, der es ihnen erlaubt, getötete Feinde der eigenen Spezies, jedoch keinesfalls des eigenen ›Stammes‹, zu essen. Hier existiert keine Differenz zwischen den ›Kannibalen‹ und den Affen – in beiden Fällen muss das Tabu rituell außer Kraft gesetzt werden und wird damit anerkannt, und in beiden Fällen bezieht sich das Verbot nicht auf Fremde. Es handelt sich zwar um ›kulturelle‹ Akte, für ›Zivilisierte‹ allerdings ist diese rituelle Bannung keine Option mehr, weil das Tabu alle Menschen und nicht nur die eigene erweiterte Familie umfasst. Hier konstruiert Burroughs gleichsam eine Nebenlinie menschlicher Abstammung, die Tarzan hinter sich lässt, denn er entfernt sich nicht nur von der ›Affenkultur‹ mit ihren Tabus, sondern übernimmt auch die Riten der ›Menschenfresser‹ nicht, obwohl es sich um die ersten Menschen handelt, denen er – zunächst in Person des Prinzen – begegnet. Die guten Wilden aber, zu denen Tarzan immer wieder zurückkehren kann, unterliegen demselben Tabu, ohne jede Einschränkung, wie er selbst.

Nicht nur der Kannibalismus, sondern generell das Töten ist im Text mit Literalität verbunden. Obwohl Tarzan bereits als Bestandteil seiner Afenerziehung in der Kunst der Jagd höchste Meisterschaft errungen hatte, benutzt er als Mensch nun Waffen, um noch effizienter, vor allem gegen andere Menschen, zu kämpfen und um zu töten. Messer und Schreibwerkzeug entdeckt er zur selben Zeit und verfeinert parallel mit zunehmender Literalität auch seine Kampftechniken. Es ist in diesem Zusammenhang besonders bemerkenswert, dass Tarzans erste Kontaktversuche mit weißen Menschen sowohl in der Schrift stattfinden, denn er hinterlässt ihnen Nachrichten, als auch im Tod, weil er sie vor Angreifern rettet, die er umbringt. In komplizierter Weise verflechten sich hier die Moral und die

35 | E.R. Burroughs: Tarzan of the Apes, S. 99.

Ordnung des Dschungels mit der zivilisierten Moral und Ordnung. Es ist die Präsenz zunächst, und dann der Tod des ›kannibalischen‹ Prinzen, die Tarzan zum Menschen werden lassen. Es sind zugleich die Bücher, das erworbene Wissen, die Tarzan leiten, aber es ist doch vor allem seine Anlage, sein Erbe, das hier wichtig ist und ihn auch die Bücher überhaupt erst begreifen lässt.

Mit seiner natürlichen Abscheu vor dem Kannibalismus, flankiert von seinen Büchern, hat Tarzan eine höhere Stufe der Zivilisation sowohl erklommen als auch bestätigt. Er tötet allerdings in irritierend grausamer Weise weiterhin menschliche Feinde. Dies stört auch Jane, die ihn bittet, keine schwarzen oder weißen Menschen mehr umzubringen, außer in Selbstverteidigung.³⁶ Burroughs führt zwar diese mahnende Stimme ein – auch D'Arnot versucht Tarzan mehrfach zu erklären, dass in der Zivilisation Konflikte anders als im Dschungel ausgetragen werden – lässt sich jedoch seine Männerfantasie ungezügelter Gewalt und Gegengewalt nicht nehmen. Wo Tarzan nicht in eigener Mission handelt und seine Gegner erledigt, darf er immer wieder bedrohten Frauen zur Hilfe eilen: »White Euro-American women are repeatedly abducted – three abductions per novel per woman being a typical allotment. When the triple abduction occurs, the first abductor is usually a renegade European, the second either an Arab or an African, the third an ape.«³⁷

3. Schrift und Gewalt 3: Schweigen und Liebesbriefe

Mehr noch als durch die Romane ist das populäre Tarzan-Bild wohl durch die Filme geprägt worden, und es ist auffällig, dass Tarzan hier all seiner literalen Fähigkeiten beraubt worden ist. Er spricht fast niemals, er schweigt und agiert. In den Romanen lernt Tarzan fließend eine ganze Anzahl von Sprachen zu sprechen und so ist es, wie Alan Barnard schreibt: »a peculiar irony that the *Hollywood* Tarzan was reduced to an inarticulate dummy, an image from which he has never recovered.«³⁸ Daher ist es wohl auch der Film-Schrei, der zu den ersten Assoziationen gehört, wenn das Wort »Tarzan« fällt, untermalt vielleicht noch von einem affenartigen Getrommel auf die männliche Brust.³⁹

36 | Marianna Torgovnick: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press 1990, S. 50f.

37 | Ebd. S. 52.

38 | Alan Barnard: »Tarzan and the lost races: Parallels between anthropology and early science fiction«, in: Eduardo Archetti (Hg.), *Exploring the Written. Anthropology and the Multiplicity of Writing*, Oslo: Scandinavian University Press 1994, S. 231-257, hier S. 249.

39 | Dass die Filme anders als die Romane funktionieren, zeigt gerade der Film »Greystoke« von Hugh Hudson (1984), der viel enger am Originaltext orientiert ist

Unsterblich ist Johnny Weismüllers Verkörperung von Tarzan als klassischem Helden, der durch Tatkraft besticht und der zugleich als sprachloser edler Wilder zwar bisweilen mit den Tieren kommuniziert, aber kaum Ähnlichkeit mit seinem eloquenten Vorbild hat. In einem liebevollen Portrait von Johnny Weismüllers Tarzan greift Edward Said dieses Schweigen auf. Nach Said ist Tarzan/Weissmüller gefangen im Dschungel, ohne Arbeit und Ziel. Er ist keine dominante Figur wie Kurtz in »Heart of Darkness« oder wie Lawrence von Arabien und andere »traveling imperialists«, zu deren Epoche er gehört.⁴⁰ Said sieht Tarzan vielmehr als einen verletzbaren, benachteiligten Immigranten, umgeben von Schweigen und Einsamkeit in einem permanenten Exil.⁴¹ So schwingt er sich von Liane zu Liane und streift durch den Wald, mit dem für den Film eingeführten Schimpansen Cheeta an seiner Seite und den Elefanten immer zur Stelle, wenn ein Job zu erledigen ist oder eine beeindruckende Machtdemonstration gegenüber weißen Wilderern und anderen Schurken ansteht. Der Film-Tarzan bedarf keiner Sprache, um sich verständlich zu machen. Von Johnny Weismüller ist sogar die Anekdote überliefert, dass er einmal in einer Filmszene anstatt »you go«, »you go quick« gesagt habe. Daraufhin gab es einen Cut und der Regisseur fuhr ihn an: »What's the matter, Johnny? We don't want to load this scene with any long speeches.«⁴² Doch Tarzan ist kein Immigrant, wie etwa die Millionen schwarzer Männer, die zur selben Zeit, als die Geschichten und die ersten Filme erschienen sind, in den südafrikanischen Minen und in der kolonialen Landwirtschaft schufteten. In den Filmen erscheint Tarzan vollkommen aufgehoben im Dschungel, in vollendeter, geradezu symbiotischer Harmonie von Körper und Urwald, und sein sich entfaltendes Ich ist ungestört von zivilisatorischen Vorgaben und Einschnürungen – im wahrsten Sinne des Wortes, denn mehr als einen Lendenschurz zur Bedeckung seiner Blöße benötigt er nicht.

Anders als der wortkarge und stammelnde Film-Tarzan ist der Tarzan der Romane selbst bevor er sprechen lernt, nicht »stumm«. Er schweigt nicht, denn abgesehen von seinem markerschütternden Schrei und der Affensprache kennt er die englische Sprache als Schrift, die er benutzt, um Kontakt mit den Weißen aufzunehmen, die in sein Territorium eindringen. In der Schrift, und das ist entscheidend, konstituiert Tarzan sein Ich, wie

als die anderen »Tarzan«-Filme. Der Hauptdarsteller Christopher Lambert besticht zwar durch seine anrührende und an der Körpersprache von Menschenaffen geschulte Darstellung eines Tarzan, der – wie im Roman – trotz seiner Bildung und Kultiviertheit in existentiellen Situationen immer wieder »zum Affen« wird, doch er konnte sich nie als würdiger Nachfolger von Weismüller (und Lex Barker) durchsetzen, die trotz eher bescheidener schauspielerischer Anforderungen zu Ikonen geworden sind.

40 | E. Said: »Jungle Calling«, S. 334.

41 | Ebd. S. 335f.

42 | Zitiert ebd. S. 327.

zwei zentrale Schriftstücke zeigen, mit denen er sein äußeres und inneres Territorium abgrenzt. Nachdem die Expedition von Jane Porter, ihrem Vater und den anderen Begleitern seine Hütte in Besitz genommen hat, heftet er einen Zettel an die Tür auf dem steht: »This is the house of Tarzan, the killer of beasts and many black men, do not harm the things which are Tarzan's. Tarzan watches. Tarzan of the Apes«. ⁴³ Die Hütte ist eine Abgrenzung gegen den Wald, von dessen symbiotischer Umschlingung sich Tarzan trennen muss, und hier könnte man auch einwenden, dass die Hütte entgegen dem von Said betonten migrantischen Umherstreifen einen Besitz, ein Eigenheim repräsentiert, das Tarzan mit seinem Namen markiert und verteidigt. ⁴⁴ In der an die Tür gehefteten »Besitzurkunde« sind Schrift und Gewalt untrennbar miteinander verknüpft. Viermal erscheint in dem kurzen Text Tarzans Name – als der des Eigentümers und Beobachters, als Identifikation seiner Person und als Unterschrift – und in dieser vierfachen Bestätigung identifiziert er sich doch vor allem als derjenige, der wilde Tiere und viele Menschen getötet hat.

Tarzans inneres Territorium, ein weiterer Aspekt seines Ichs, konstituiert sich in der Liebe. Anders als die Affen, die Rollen spielen, besitzt Tarzan einen ambivalenten Charakter, er sucht sich selbst und reflektiert seine Handlungen, etwas, was die Affen nicht nötig haben. Das zweite Schriftstück, ein Liebesbrief an Jane, beginnt mit den Worten: »I am Tarzan of the Apes. I want you. I am yours. You are mine«, und er schreibt ihr weiter: »You are Jane Porter, I saw it in your letter. When you see this you will know that it is for you, and that Tarzan of the Apes loves you«. ⁴⁵ »I saw it in your letter«, bezieht sich darauf, dass Tarzan zuvor Jane einen Brief gestohlen hatte, den diese an eine Freundin schrieb. In diesem Brief ist wiederum ein anderer Brief zentral, der Jane und ihren Vater überhaupt erst nach Afrika gebracht hat; die zivilisierte Welt konstituiert sich in der Schrift. Noch bevor er sie trifft, sieht sich Tarzan auch selbst im Brief von Jane beschrieben, obwohl Jane ihn noch nicht gesehen hat. Ihr Vater und die anderen Begleiter erzählten ihr jedoch:

»he is a perfectly godlike white man tanned to a dusky brown; with the strength of a wild elephant, the agility of a monkey, and the bravery of a lion. He speaks no English, and vanishes as quickly and as mysteriously after he has performed some valorous deed, as though he were a disembodied spirit.« ⁴⁶

Gottähnlich und körperlos erscheint Tarzan in Janes Schrift, und er schreibt ihr nun selbst, nachdem er sich in ihrer Schrift gespiegelt sieht.

43 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 137.

44 | Vgl. Catherine Jurca: »Tarzan, Lord of the Suburbs«, in: *Modern Language Quarterly* 57:3 (1996), S. 479-504.

45 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 195.

46 | Ebd. S. 191.

Und weil Jane seine Worte *sieht*, so heißt es in seinem Liebesbrief, weil er also im Text erscheint, weiß sie, dass er sie liebt. Auch Tarzan hat bisher menschliche Worte nur gesehen, niemals gehört bzw. verstanden. Der für ›schriftlose‹ Völker scheinbar mysteriöse und nicht zu durchschauende Zusammenhang von gesprochener und geschriebener Sprache, ein immer wiederkehrender Topos in der anthropologischen Literatur, wird hier umgekehrt. Bei Tarzan geht die Schrift der Sprache voraus, und das unterscheidet ihn etwa von dem südafrikanischen Herrscher, der mit geschriebener Sprache konfrontiert ausruft: »I will never believe that words can become visible.«⁴⁷

Da Tarzan die englische Sprache nicht zu sprechen vermag, bleiben der stumme Waldgott, der die hilflosen Weißen mehrfach rettet, und der mysteriöse Tarzan von den Affen als Verfasser der Briefe zunächst noch getrennt. Sein orales Ich und sein literates Ich fallen nicht in eins,⁴⁸ bis der junge französische Offizier D'Arnot ihm Sprachunterricht gibt. Tarzan konnte den künftigen Freund aus der Gefangenschaft bei den Kannibalen befreien, in die dieser auf der Suche nach Jane, die wiederum von einem Affen entführt wurde, geraten war. Mit der doppelten Rettung gelingt es Tarzan, dem Dschungel sowohl seine Liebe als auch seinen Zugang zur menschlichen Sprache zu entreißen. Schriftlich bittet er sogleich D'Arnot nach dessen Befreiung darum, ihm das Sprechen beizubringen, was mühelos innerhalb weniger Tage gelingt. In fließendem Französisch vermag er sich nun mit seinem Freund zu unterhalten und kann seine bisher im stummen Monolog entfalteten Gedanken mitteilen.⁴⁹ Das unterscheidet den Tarzan der Romane markant vom Film-Tarzan mit seinem bekannten »Ich Tarzan, Du Jane«-Gestammel.

Zunächst ist Tarzan im Roman verwirrt, weil er Englisch schreibt und Französisch spricht, also Sprechen und Lesen, Sprache und Schrift immer noch nicht in eins fallen. Wiederum ist dieser weitere Schritt seiner Literalisierung höchst unglaubwürdig, aber es klingt doch in der Privilegierung der Schrift über die Sprache im Prozess der Menschwerdung schon fast der philosophische Gedanke einer Ur-Schrift, einer »archi-écriture« an, die bereits vor der Sprache existiert. Im Film bleibt Tarzan der Herrscher des Waldes und der Tiere. Doch im Roman gibt es keine Cheeta als Verbindungsglied zur Tierwelt, er gehört ja selbst zu den Affen, und er befiehlt keine Elefanten. Und so distanziert sich Tarzan nicht als Herr *über* die Natur, sondern seine Distanz entsteht durch die Zerrissenheit zwischen der Zivilisation und einer Natur, deren Teil er gleichwohl bleibt. Davon kann ihn auch die Liebe nicht erlösen. Tarzans Entwicklung liest sich so auch

47 | Jeff Guy: »Making Words Visible. Aspects of Orality, Literacy, Illiteracy and History in Southern Africa«, in: South African Historical Journal 31 (1994), S. 3-27.

48 | Vgl. dazu besonders auch J. Berglund: »Write, Right, White, Rite«.

49 | Französisch ist in gewisser Weise Tarzans ›Vatersprache‹, denn Lord Grey-stoke führte sein Tagebuch auf Französisch.

nicht als aufsteigende Linie einer kulturellen Verfeinerung, sondern er erfährt bei zunehmender Vermenschlichung einen scharfen Kontrast zwischen den Errungenschaften der Zivilisation und ihrer verfaulten Kehrseite. Wo er Tier und Natur bleibt, bleibt er echt und im Wortsinn unverbildet. Und es sind nicht nur die Schurken, die verzärtelten Salondamen, die weichlichten Geschäftsleute und Adligen, von deren Lebensstil eine Distanzierung auch der gebannten Leserschaft leicht fallen würde, sondern es sind zugleich die aufrechten Freunde, die liebenden Frauen, die Tatmenschen, von denen Tarzan immer entfremdet bleibt, weil sie Geschöpfe der Zivilisation sind, deren Gebote, deren Regeln und Streben, in einem tiefen Gegensatz zu seinem eigenen Wesen stehen. Tragik und Komik liegen in der Geschichte immer eng beieinander, wenn Tarzan etwa, inzwischen im diplomatischen Dienst tätig, nach einer Wette mit Freunden darüber, ob man mit bloßen Händen einen Löwen töten könne, sich seiner Kleidung entledigt, in den Urwald läuft und auf den nächsten Baum schwingt. Von oben blickt er nicht *wie* ein Affe sondern *als* ein Affe auf die Kameraden hinab, die im Lichtschein auf der Veranda bereits die Wette bedauern, während Tarzans halb geleerter Gin Tonic noch auf dem Tisch steht.

Hier zeigt sich ein Grunddilemma von »Tarzan«, von Edgar Rice Burroughs und von jeglicher konservativer Utopie. Burroughs adaptierte Ideen des romantischen Naturalismus – Primitivität und Atavismus – und fügte ihnen ein entscheidendes weiteres Element hinzu.

»If a man (or occasionally a woman) or a culture were to benefit from a return to the primitive, he must be of finest civilized stock, and second, the sentimental irony that once the perfect man had been formed in nature, he would be forever disappointed with civilization, and yet be unable to deny his responsibility to it.«⁵⁰

Nur diejenigen also, die von höchster Geburt und Anlage sind, können letztlich von der Primitivität als Utopie profitieren, und müssen doch an dem Widerspruch ihrer eigenen Ortlosigkeit scheitern. Das gilt in höchstem Maße auch für Tarzan, der sich nie wirklich in einer Welt außerhalb des Dschungels assimiliert. Und in diesem Sinne bleibt er dann tatsächlich Suids Immigrant und in gewisser Weise stumm – jedoch nicht im Urwald, sondern in der Zivilisation. Je besser Tarzan zu schreiben und zu sprechen vermag, desto menschlicher wird er und kann doch weder ganz in die Zivilisation überwechseln, noch ein gebildeter Affe bleiben oder allein als »edler Wilder« dem Urwald trotzen.

50 | Michael Orth: »Utopia in the Pulp: The Apocalyptic Pastoralism of Edgar Rice Burroughs«, in: *Extrapolation* 27.3 (Fall 1986), S. 221-233, hier S. 222.

4. Out of Africa

Die Dichotomie von Kultur und Natur, die »Tarzan of the Apes« und »The Return of Tarzan« wie die gesamte Kolonialliteratur kennzeichnet, löst sich in den »Tarzan«-Texten nicht in einer analogen Dichotomie von den Zivilisierten und den Anderen, von Schwarz und Weiß, auf. Die Ambivalenz von Tarzan ist noch bis in die Filme hinein deutlich und lässt ganz unterschiedliche Rezeptionen zu. Frantz Fanon schrieb zum Beispiel, dass sich Jugendliche in Martinique ohne Probleme mit dem Super-Helden Tarzan identifizierten. Im Kino in Paris aber kehrte sich die Situation um, hier identifizierten sie sich mit den Afrikanern und verstanden vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrungen die rassistischen Implikationen der Darstellung der »Anderen«.⁵¹ Doch was hat Tarzan mit Afrika zu tun?

Wie Ruth Mayer zeigt, waren amerikanische Texte über Afrika in der Zeit, als die »Tarzan«-Geschichten erschienen sind, immer auch Kommentare zur »Rassenfrage« in der eigenen Gesellschaft.⁵² Obwohl die Handlung von »Tarzan of the Apes« und »The Return of Tarzan« zu großen Teilen in »Afrika« spielt, liefert die koloniale Situation kaum auch nur die Rahmenhandlung, denn die Greystokes kommen niemals in der britischen Kolonie an, die ihr Ziel war, und sterben schon auf den ersten Seiten des ersten Romans. Burroughs interessierte sich weniger für das Verhältnis von Kolonisatoren und Kolonisierten, von Schwarz und Weiß, als vielmehr für die Herkunft des Menschen und sein Verhältnis zu seinen »Cousins«, den Affen. Eine der Hauptlinien der ersten beiden Romane wird bereits ganz am Anfang gezogen und damit auch Tarzans Auftrag umrissen. Lord Greystoke erläutert seiner Frau, die sich um das ungeborene Baby sorgt: »Hundreds of thousands of years ago our ancestors of the dim and distant past faced the same problems which we must face, possibly in these same primeval forests. That we are here to-day evidences their victory.«⁵³

51 | Frantz Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt: Syndikat Verlag 1980, S. 103-148. Vgl. auch »I find myself instinctively on the other side of power«, Transcript eines Gesprächs zwischen Joan Smith und Edward Said anlässlich der PEN-Lecture beim »Orange Word Festival« von 2001, <http://books.guardian.co.uk/departments/politicsphilosophyandsociety/story/0,6000,616545,00.html> vom 20.11.2007.

52 | Ruth Mayer: »Monkey Business. Of Ape-Men and Man-Apes«, in: dies., *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*, Hanover: University of New England Press 2002, S. 48-75.

53 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 29. Dies klingt wie ein fernes Echo der Bemerkung des prominenten britischen Historikers John Iliffe, welcher an zentraler Stelle seiner Geschichte Afrikas schreibt, Afrikaner seien »Grenzlandpioniere der Menschheit, die eine besonders unwirtliche Region der Welt für die menschliche Spezies insgesamt erschlossen haben«. John Iliffe: *Geschichte Afrikas*, München: Beck Verlag 1997, S. 9.

Im Mittelpunkt der ersten beiden Romane steht insofern der Nachvollzug der Phylogenese in der Ontogenese, wobei Tarzans unterschiedliche Entwicklungsstufen allerdings nicht mit hierarchisch konzipierten Menschengruppen gleichgesetzt werden, d.h. er wird nicht vom ›Westküsten neger‹ zum ›Waziri‹, zum ›Araber‹ und schließlich zum ›Weißen‹. So nimmt denn Tarzans Schicksal gegen Ende des zweiten Romans auch noch einmal eine überraschende Wende. Als er Jane erneut verloren glaubt, kehrt er nicht zu ›seinen Waziri‹ zurück, deren gewählter König er ist, sondern schließt sich erneut seiner Affenfamilie an, bei der er einige Zeit lebt und deren Lebensweise er wieder teilt. Er hatte den ›Zyklus der Evolution‹ vollendet und war zurückgekehrt, um noch einmal – auch wenn ihm das nicht gelingen kann – ein Tier unter Tieren zu sein.

Der ›Zyklus der Evolution‹, den Tarzan in »The Return of Tarzan« eher spielerisch durchläuft – denn wenige Seiten später ist er mit Jane verheiratet und steht im weißen Anzug auf dem Deck eines Schiffes, das ihn nach Amerika bringt – vollzieht sich an anderen ›Weißen‹ im Roman mit weitaus dramatischeren Konsequenzen. In der Stadt Opar zum Beispiel leben die letzten Nachkommen von Atlantis, weiße und doch affenähnliche Gestalten, die einem Sonnenkult huldigen, der Menschenopfer verlangt. Seltsamerweise sind die Frauen dieser Gruppe weniger degeneriert als die Männer. Sie gehören einer Priesterkaste an und wählen nur die ›besten‹ Männer aus, um mit ihnen Kinder zu bekommen. Die Männer hingegen scheinen sich ab und zu mit Affen zu paaren, und obwohl die halb-menschlichen Nachkommen verstoßen werden, sehen die Männer dennoch fast wie Affen aus. Solche kruden Degenerationsfantasien in den Romanen verweisen meines Erachtens jedoch nicht auf eine *ausgearbeitete* Theorie rassistischer Hierarchisierung, wie Said postulierte.⁵⁴ Burroughs greift vielmehr auf die zahlreich verbreiteten Stereotype und die dahinter stehenden Fragen seiner Zeit zurück und beschreibt schon fast holzschnittartig die schweigsamen stolzen Araber, die unverbildeten Naturvölker, die wulstlip-pigen und hässlichen Kannibalen, die zivilisationsmatten Franzosen etc. Und wenn es dann doch einmal zu wüst wird mit den Völkerklischees, schiebt er Erklärungen hinterher. So werden zwar mehrfach genüsslich die spitz zugefeilten Zähne der ›Westküsten neger‹ und ihre heidnische Hässlichkeit vorgeführt, die sie als Kannibalen kenntlich machen, aber ihre Grausamkeit ist Resultat einer noch grausameren Verfolgung und Dezimierung:

»To add to the fiendishness of their cruel savagery was the poignant memory of still crueller barbarities practised upon them and theirs by the white officers of that arch hypocrite, Leopold II. of Belgium, because of whose atrocities they had fled the Congo Free State – a pitiful remnant of what once had been a mighty tribe.«⁵⁵

54 | E. Said: *Jungle Calling*, S. 332.

55 | E.R. Burroughs: *Tarzan of the Apes*, S. 229.

Die ›Kannibalen‹ sind zwar kaum noch menschlich, aber eben nicht aufgrund ihrer ›Natur‹, sondern als Resultat kolonialer Unterdrückung, die gerade in ihre ›natürliche Lebensweise‹ eingegriffen hat und somit als Einbruch der Zivilisation in die Harmonie des Dschungels gesehen werden kann. Hier argumentiert Burroughs dezidiert historisch und verlässt einmal kurz die biologistische Ebene. Die Kongo-Gräuel, und an anderen Stellen auch der Sklavenhandel, dienen ihm dazu, das Böse im Dschungel zu erklären. Die Kehrseite der Zivilisation, die ›Dialektik der Aufklärung‹, wird an vielen Stellen thematisiert und ist geradezu Leitfaden von Tarzans weiteren Abenteuern. Dabei verbleiben die afrikanischen Menschen aber außerhalb des ›anthropologischen Projektes‹, und der Rassismus der Romane zeigt sich gerade an diesem Ausschluss und nicht so sehr an den vermeintlich eindeutigen rassistischen Zuschreibungen.⁵⁶ Es gibt im Buch sowohl die ›bösen Kannibalen‹ als auch die ›guten Wilden‹, mit denen Tarzan befreundet ist. Und selbst noch die Kannibalen sind »Angehörige seiner eigenen Rasse«, wie Burroughs schreibt. Das Verhältnis zu den Waziri, deren König Tarzan später wird, ist ebenfalls keines der kolonialen Dominanz. Tarzan kolonisiert die Waziri nicht, sondern kämpft mit ihnen gemeinsam, um die Ordnung des Dschungels aufrecht zu erhalten und sie gegen, zumeist weiße, Eindringlinge zu schützen. Auch Catherine Jurca argumentiert, dass Tarzan gerade nicht kolonisiert, sondern in erster Linie versucht, sein Heim zu verteidigen: »[to keep] his black neighbors at bay«. Es sei also nicht die imperialistische Fantasie der Kontrolle Afrikas, sondern der Versuch einer geografischen Rassentrennung, der als Tiefenschicht den Text bestimmt: »white flight rather than white rule.«⁵⁷

So berechtigt die Kritik rassistischer Stereotypisierung ist, so sehr verfehlt sie doch den Kern der Geschichten von »Tarzan of the Apes« und »The Return of Tarzan«, die sich alleine um den Helden und dessen eigene Entwicklung drehen. Tarzan ist »Self« und »the Other« (Barnard) in einer Person und zur gleichen Zeit, und als Verkörperung des primitiven Menschen repräsentiert er noch viel mehr: edler Wilder, Affenmensch, Waldgott und Urmensch, er gleicht einer griechischen Statue, einem Halbgott. Er ist abwechselnd ein englischer Lord mit Zartgefühl und ein Tier, das ohne Hast und Hysterie tötet. Fröhlich rumpeln die Begriffe und Attribute durch die Geschichte, ohne jede Systematik. Noch am Ende des zweiten

56 | In dieser Hinsicht ist »Tarzan of the Apes« doch ein Kolonialroman, wenn man etwa Mahmood Mamdani Beschreibung des entfalten Kolonialismus folgt: Als ethnisch definierte Kollektive sind die kolonialen Subjekte zwar in das System der »indirect rule«, einen ›dezentralen Despotismus‹, eingeschlossen, jede Form individueller Repräsentation und »citizenship« ist ihnen jedoch verwehrt und begründet so ihren Ausschluss. Vgl. Mahmood Mamdani: *Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism*, Princeton: Princeton University Press 1996.

57 | C. Jurca: »Tarzan, Lord of the Suburbs«, S. 481.

Romans, nachdem Tarzan eine Reihe von Erfahrungen in vielen Ländern als Diplomat und Reisender gewonnen hat, vielsprachig geworden und mit den neusten technischen Errungenschaften vertraut ist, firmiert er wieder und immer noch als ›Affenmensch‹. Die anderen Weißen sind zwar einerseits Tarzan dem Edlen ähnlich, aber unterscheiden sich doch in Gute und Böse. Bereits von Anfang an führt Burroughs dabei Klassengegensätze ein. Der schwarze Prinz ist zwar ein Feind, aber eben ein ›Bogenschütze‹, die weißen Männer aus der Arbeiterklasse sind hingegen grob und in unaufgeklärter Weise primitiv – an manchen Stellen im Text weniger zivilisiert als Affen, und nur wenig grausamer als Löwen.

Burroughs' konservative Utopie ist eine patriarchalische, die zugleich auf einer ausgeprägten Individualität und dem eigenverantwortlichen Streben nach Glück beruht.⁵⁸ Er zeichnet eher eine Klassen- als eine Rangesellschaft, bei der weniger die Hautfarbe als vielmehr die Literalität zentrales Unterscheidungsmerkmal ist.⁵⁹ Dies geschieht allerdings unter Ausschluss afrikanischer Menschen, die ganz im Geiste der Zeit und der professionellen Ethnografie Angehörige einer als schriftlos definierten Gesellschaft bleiben und damit außerhalb der Geschichte stehen. Sie repräsentieren gewissermaßen, anders als die weißen Proleten, das *unverschuldet* Andere zur Zivilisation. Im Grunde interessiert sich Burroughs aber nicht für afrikanische Menschen und für Afrika. Afrikaner rücken nur dann in den Blick, wenn es um Tarzans Weiterentwicklung geht, und dann werden sie durchaus auch einmal zu Mitmenschen. Am Ende des vierzehnten Kapitels von »The Return of Tarzan« heißt es zum Beispiel, dass Tarzan und ein Afrikaner sich nach einer Löwenjagd über ihrer Beute in ›Frieden und Freundschaft‹ anschauen. So sorgfältig die Tarzan Figur gestaltet ist, so hastig geht Burroughs über Widersprüche hinweg, wenn es um die so genannten Eingeborenen geht.

Selbst wenn die Figur ›Tarzan‹ an die Konstruktionen des ›Primitiven‹ erinnert, die um die Wende zum 20. Jahrhundert dazu dienen sollten, die menschliche Natur ungestört von zivilisatorischen Einflüssen zu studieren, ist Tarzan eben doch kein klassischer Primitiver. Er ist kein Na-

58 | Diese Ideale werden im Roman kollektiv auf eine einzige Gruppe übertragen, einen nordafrikanischen ›Nomadenstamm‹, der kriegerisch und moralisch im Einklang mit der Natur lebt. Ihr Gegenbild haben die Nomaden in den entwurzelten, profitgierigen und völlig unmoralischen ›arabischen‹ Sklaven- und Elfenbeinjägern.

59 | Auch die Geschlechterdifferenz erscheint bei der Zuordnung negativer menschlicher Eigenschaften markanter als ›rassische‹ oder ›ethnische‹ Kriterien, denn die bösen, gemeinen und brutalen Figuren in den ersten beiden Romanen sind Männer oder Gruppen von Männern wie die Sklavenjäger. Frauen scheinen fast vollständig jenseits von Bosheit und Sünde zu leben, wie auch Said bemerkte: »women being almost completely exempted from evil or sin«. E. Said: »Jungle Calling«, S. 329.

turmensch, denn Burroughs' Konzeption seines Helden beruht auf einer interessanten Umkehrung: es ist die Natur, die Tarzan erzieht, und die Kultur, die in seinen Genen schlummert: »nature is in Tarzan's nurture, and culture is in his genes«. ⁶⁰ Hier würde ich auch tatsächlich ein grundsätzlich rassistisches Motiv sehen, jenseits der Beschreibung von spitz zugefeilten Zähnen afrikanischer Kannibalen, insofern Burroughs nahe legt, dass die Afrikaner seiner Geschichten diese genetische Anlage, dieses durch Generationen übermittelte »fine breeding« seiner Hauptperson nicht besitzen. Im Kapitel »Heredity« bleibt Burroughs dennoch zutiefst ambivalent. Tarzan wird nie in einer Weise zivilisiert, die ihn ganz zum Menschen seiner Zeit werden lässt und doch bedient er sich mühelos und elegant aller Techniken des beginnenden Zeitalters der Massenkommunikation. Er verschickt Briefe und Telegramme und lernt Automobile zu fahren. Er besteigt Schiffe und Flugzeuge und ist auch in dieser Hinsicht kein Primitiver. ⁶¹ Anders als der berühmte Papalagi oder Lukanga Mukara und andere imaginierte Edle Wilde, die als literarische Kritiker der Zivilisation etwa Flugzeuge als »Eisenvögel« bezeichnen und Häuser als »Steinkästen«, ⁶² eignet sich Tarzan mit der Schrift und der Sprache auch ein inneres Verständnis all dessen an, was ihm zugleich im Sinne der gescheiterten Utopie fremd bleiben muss.

Die Frage von Tarzans ›Identität‹ ist gebrochen, und wird von Burroughs immer wieder neu ausgelotet. Das zeigt sich etwa in einer Szene, bei der Tarzan einen Kommissar in Paris, der sich mit der damals neuen Fingerabdrucktechnik zur Identifizierung von Kriminellen auskennt, danach fragt, ob sich anhand von Fingerabdrücken die ›Rasse‹ eines Menschen feststellen ließe, was der Beamte bezweifelt. Tarzan fragt dann jedoch weiter, ob eine Kreuzung zwischen Affen und Menschen anhand von Fingerabdrücken identifiziert werden könne, und stellt damit sein eigenes Menschsein kurz in Frage. Diese ganze Geschichte ist für den Fortgang der Erzählung im Grunde überflüssig. Die Hütte im Wald, ein Foto seines Vaters, das ihm gleicht, seine Physiognomie, schließlich das Tagebuch selbst – all dies

60 | A. Barnard: »Tarzan and the lost races«, S. 249.

61 | Die offensichtliche Faszination, die Burroughs bei aller Zivilisationskritik für Technik und Wissenschaft, insbesondere für Infrastruktur und Identifikationssysteme, hegte, ist in der Sekundärliteratur wenig thematisiert worden und meines Erachtens dennoch signifikant. Die Zivilisationsflucht, die pastorale Utopie ist begleitet von einer unkritischen Vereinnahmung von Fortschritt und Modernität, die nie an sich in Frage gestellt werden, sondern immer nur als von ›unwürdigen Subjekten‹ pervertiert der Kritik anheim gestellt sind. Vgl. auch den Beitrag von Julika Griem in diesem Band.

62 | Erich Scheurmann (Hg.): Der Papalagi. Die Reden des Südseehäuptlings Tuiavii aus Tiavea, Buchenbach, Baden: Felsenverlag 1920; Hans Paasche: Die Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschland, Hamburg: Verlag Junge Menschen 1921.

beweist Tarzans Herkunft und seinen Anspruch auf den Titel, der nun von seinem Cousin geführt wird, dem Verlobten von Jane. Die Dynamik der Geschichte beruht nicht auf einem wissenschaftlich notwendigen Beweis seiner Herkunft, sondern auf Tarzans Verzicht auf Titel, Land und Gattin im Namen der Liebe, denn Jane würde den durch Tarzans Anspruch verarmten Clayton nicht aufgeben. Also verschweigt er sein Wissen zunächst. Doch Tarzan verleugnet hier nicht nur sein Geburtsrecht, sondern bekennt sich noch einmal ausdrücklich zu seiner Mutter Kala. Als Clayton Tarzan fragt, was ihn in den Dschungel verschlagen habe, antwortet er: »I was born there [...]. My mother was an Ape, and of course she couldn't tell me much about it. I never knew who my father was.«⁶³ Mit diesem Satz endet der erste Band. Auch diese Stelle ist im Grunde überflüssig für den Erzählstrom und daher zugleich bedeutsam. Zu offensichtlich ist es für alle, die Beteiligten der Szene, die Leserschaft und Burroughs selbst, dass Kala einfach nicht Tarzans biologische Mutter sein kann. Das Bekenntnis zur Affenmutter hält jedoch etwas offen, ein Rest Unsicherheit bleibt und erlaubt ein Spiel mit dem Gedanken an Chimären, an Tiermenschen, deren Existenz zu dieser Zeit durchaus diskutiert wurde.⁶⁴

Die anthropologische Frage nach der ›Natur‹ des Menschen stellt sich zunächst im Dschungel, aber sie findet ihre Herausforderung in der Zivilisation, an der Moderne. Burroughs kann keinen wirklichen Affenmenschen erfinden, aber in der Umkehrung, dass Tarzans Erziehung durch die Natur erfolgt und die Kultur in seinen Genen liegt, hält er eine Spannung aufrecht, in der Tarzan ein Zwischenwesen bleibt. Und dies wird ganz besonders dann deutlich, wenn er trotz Smoking, Smalltalk und Gin Tonic völlig ungehemmt, aber in der Logik der Geschichte legitim, tötet. Seine Waffen sind nicht die Feuerwaffen der Zivilisation, sondern es ist, abgesehen von dem väterlichen Messer, sein Körper. Und dennoch, auch Tarzans Körper, ist kein natürlicher, kein ›primitiver‹ Körper. Nicht die Natur hat ihn geformt, sondern Arbeit und Training, »work and workout«, wie Ruth Mayer in ihrer Studie »Artificial Africas« analysiert. Anders als die Tiere muss er sich beständig vervollkommen, und so wie er diszipliniert lernt, bildet er auch seine Muskeln durch Disziplin. Zudem ist er bekleidet, geschmückt und rasiert – auch als Waldgott. So ist Ruth Mayer zuzustimmen, wenn sie schreibt: Tarzan, der »bodybuilder [...] is the new (world) man.«⁶⁵ Er ist Amerikaner, weder Primitiver noch Kolonial-

63 | E.R. Burroughs: Tarzan of the Apes, S. 318.

64 | Noch heute geistern Geschichten über Chimären im Internet. So haben japanische Zoologen angeblich eine Prostituierte von einem Menschenaffen schwängern lassen, und der russische Wissenschaftler Ivanov soll 1927 einen Orang-Utan namens Tarzan (!) in die Sowjetunion gebracht haben, um dort Experimente mit »interbreeding« anzustellen. www.mindpowernews.com/Bizarre.htm vom 23.11.2007.

65 | R. Mayer: Artificial Africas, S. 53. Vgl. auch J. Kasson: Houdini.

herr. So erinnert das Tarzan-Ideal denn auch eher an die Westmänner von Karl May. Deren Sehnsucht nach einem ungebundenen Leben, ihre wahre Herzensbildung und unverbildete Kultiviertheit beruht gerade auf einer Kritik an der Zivilisation und der Stadt, die erst *nach* der Abwendung von der Zivilisation entstehen kann. Erst in der Kritik an der Moderne kann die Natur zur Utopie werden und bleibt damit der Zivilisation unlösbar verbunden. So gibt es keinen Ort – *utopos* – denn weder kann der ideale Mensch zur Natur zurückkehren, noch ein widerspruchsfreies Leben in der Kultur führen.

Literatur

- Barnard, Alan: »Tarzan and the lost races: Parallels between anthropology and early science fiction«, in: Eduardo Archetti (Hg.), *Exploring the Written. Anthropology and the Multiplicity of Writing*, Oslo: Scandinavian University Press 1994, S. 231-257.
- Berglund, Jeff: »Write, Right, White, Rite: Literacy, Imperialism, Race and Cannibalism in Edgar Rice Burroughs' *Tarzan of the Apes*«, in: *Studies in American Fiction* 27.1 (Spring 1999), S. 53-76.
- Burroughs, Edgar Rice: *Tarzan of the Apes*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz Verlag 1921.
- Burroughs, Edgar Rice: *Tarzan. Der Überfall*, Balve, Westfalen: Engelbert Verlag 1970.
- Burroughs, Edgar Rice: *The Return of Tarzan*, New York: A C McClurg & Co 1915.
- Cheyfitz, Eric: »*Tarzan of the Apes*: US Foreign Policy in the Twentieth Century«, in: *American Literary History* 1.2 (1989), S. 339-360.
- Dyer, Richard: *White*, New York: Routledge 2005.
- Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a.M.: Syndikat 1980.
- Genuneit, Jürgen: »Tarzan und des Bahnwärters Töchterlein oder der schwierige Weg zur Schrift«, in: *ISOTOPIA. Forum für gesellschafts-politische Alternativen* 19 (2000), S. 156-173.
- Guy, Jeff: »Making Words Visible. Aspects of Orality, Literacy, Illiteracy and History in Southern Africa«, in: *South African Historical Journal* 31 (1994), S. 3-27.
- Illiffe, John: *Geschichte Afrikas*, München: Beck Verlag 1997.
- Jurca, Catherine: »Tarzan, Lord of the Suburbs«, in: *Modern Language Quarterly* 57.3 (1996), S. 479-504.
- Kasson, John F.: *Houdini, Tarzan, and the Perfect Man. The White Male Body and the Challenge of Modernity in America*, New York: Hill & Wang 2002.
- Kilgour, Maggie: *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton: Princeton University Press 1990.

- Krüger, Gesine: »Das ›sprechende Papier‹. Schriftgebrauch als Zugang zur außereuropäischen Geschichte«, in: *Historische Anthropologie* 3 (2003), S. 355-369.
- Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1982.
- Mamdani, Mahmood: *Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism*, Princeton: Princeton University Press 1996.
- Mayer, Ruth: *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*, Hanover: University of New England Press 2002.
- Orth, Michael: »Utopia in the Pulps: The Apocalyptic Pastoralism of Edgar Rice Burroughs«, in: *Extrapolation* 27.3 (Fall 1986), S. 221-233.
- Paasche, Hans: *Die Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschland*, Hamburg: Verlag Junge Menschen 1921.
- Porges, Irwin: *Edgar Rice Burroughs: The Man Who Created Tarzan*, Provo 1975.
- Romoren, Ralf: »The Light of Knowledge – In the Midst of the Jungle: How Tarzan Became a Man«, Vortrag auf dem Symposium »Tradition and innovation: fairy folks tales as social and cultural agents« der Children's Literature Research Unit, UNISA, 18. August 2000. www.childlit.org.za/traditionromoren.html vom 20.11.2007.
- Said, Edward: »I find myself instinctively on the other side of power«, Transcript eines Gespraches zwischen Joan Smith und Edward Said anlässlich der PEN-Lecture beim »Orange Word Festival« von 2001, <http://books.guardian.co.uk/departments/politicsphilosophyandsociety/story/0,6000,616545,00.html> vom 20.11.2007.
- Said, Edward: »Jungle Calling: On Johnny Weismuller's Tarzan«, in: ders., *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2000, S. 327-336.
- Scheurmann, Erich (Hg.): *Der Papalagi. Die Reden des Sudseehauptlings Tuiavii aus Tiavea*, Buchenbach, Baden: Felsenverlag 1920.
- Tanner, Jakob: *Historische Anthropologie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2004.
- Torgovnick, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press 1990.

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 field 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

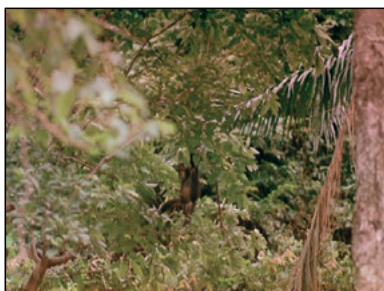
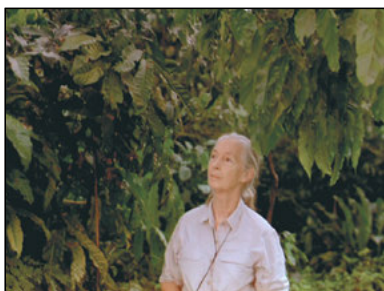
7 | Richard DeCordova: *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, Urbana: University of Illinois Press 2001.

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 Vermittlungsfilmern 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

Handeln 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 Selbstausrilderungsprojekt ist es also, das die Film-Jane verfolgt, ganz im Unterschied zur Jane des Romans, die eine Gestrandete ist.

Abb. 3: Geglückte Selbstausrilderung: 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 Ruffert 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 Humankind'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 Schreies 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 quasimenschlich 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 Genauste 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)*



Schließlich wendet er seinen Blick auch Jane im Abendkleid zu, und an-dächtig 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 Selbstausrwilderung der Jane in den MGM-Filmen mündet bekanntlich im Rahmen einer kleinen Dialektik der Gegenauflklärung 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.

»The answer to his life's riddle lay in these tiny marks«. Forensische Spuren in E.R. Burroughs' »Tarzan of the Apes«

JULIKA GRIEM

1.

Neben vielen anderen Heldentaten gelingt E.R. Burroughs' Held Tarzan auch ein linguistisches Kunststück: Der von einer Affenmutter adoptierte Sohn eines englischen Lords hat nach dem Tod seiner Eltern durch das Selbststudium einer Kinderfibel zwar gelernt, englische Buchstaben zu entziffern, aber er beherrscht diese Sprache nur im schriftlichen Modus. In zwei der interessantesten Beiträge über die Funktionen des Mythos ›Tarzan‹ wird die Produktivität dieser literarischen Figur durch eine Identitätskrise erklärt, die aus der linguistischen Spaltung des Helden abgeleitet wird. Eric Cheyfitz unterscheidet in seiner dezidiert politisch ausgerichteten Deutung des Romans zwischen einem »textual« und einem »physical« Tarzan; zwischen dem Tarzan, der die auf Englisch geschriebenen Nachrichten hinterlässt, und jenem, der mit seinem Cousin John Clayton nicht Englisch sprechen kann.¹ In dem späteren Aufsatz lokalisiert Jeff Berglund den entscheidenden Widerspruch von Burroughs' Text ebenfalls in einem Widerstreit von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, der Tarzan zu einem hybriden Subjekt mache, das für einen Moment die Kulturtechniken und den kolonialen Machtapparat der westlichen Zivilisation ins Wanken geraten lässt.²

Die Widersprüche, die sich sowohl für Cheyfitz als auch für Berglund

1 | Eric Cheyfitz: »*Tarzan of the Apes*: US Foreign Policy in the Twentieth Century«, in: *American Literary History* 1.2 (1989), S. 339-360, hier S. 352. Vgl. zu dieser Thematik auch Gesine Krügers Beitrag in diesem Band.

2 | Vgl. Jeff Berglund: »Write, Right, White, Rite: Literacy, Imperialism, Race, and Cannibalism in Edgar Rice Burroughs' *Tarzan of the Apes*«, in: *Studies in American Fiction* 27.1 (1999), S. 53-76, hier S. 55-56.

aus den jeweils konstatierten Spaltungen ergeben, werden in den beiden Aufsätzen unterschiedlich gewichtet. Für Berglund lösen sie sich in dem Moment auf, in dem – innerhalb der »highly romanticized dreamworld of Burroughs«³ – Tarzan mit der Hilfe seines französischen Freundes D'Arnot die Passage in dem französisch geschriebenen Tagebuch des Vaters entziffern kann, in der die Fingerabdrücke des kleinen Lord Greystoke den unwiderlegbaren Beweis für Tarzans wahre Identität liefern. Cheyfitz schätzt dagegen diese Schlüsselszene skeptischer ein. Für ihn lösen die Fingerabdrücke nur scheinbar das für den Leser schon zu Beginn des Textes gelüftete Geheimnis und sind daher als durchaus trügerische Zeichen zu deuten:

»The fingerprints of Tarzan, apparently working against Burroughs's intent to naturalize white, or upper class, male power, declare themselves not as natural signs but as an extension of the father's writing, ›blurred imprints‹ ›on the margin of the page.‹ Rather than marks of a natural relationship between father and son, these imprints are signs, ›prophecy‹ and ›seal,‹ of a political relationship, a displacement in which the son will ›take [...] his father's place in the world,‹ not because of an individual or biological relation to the father but because of a class relationship in which a particular title grants the son the ›right‹ to maintain the force that the father maintained in dispossessing colonial subjects and the working class, a force the romance mystifies from its beginning when it tells us that the first Lord Greystoke is traveling to Africa simply to protect the Queen's colonial subjects from the deprivations of another European power.«⁴

Ich möchte im Folgenden zeigen, dass Cheyfitz sich des zentralen Motivs des Fingerabdrucks zu schnell entledigt, weil er es, wie auch Berglund, nicht in den kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext der kriminologischen Praxis des späten 19. Jahrhunderts einordnet. Cheyfitz vergibt damit die Möglichkeit, eine zentrale Ambivalenz in Burroughs' Text genauer zu beschreiben. Die strategische Unbestimmbarkeit der Fingerabdrücke resultiert meines Erachtens nämlich weniger aus ihrem supplementären Status im Tagebuchtext des Vaters, sondern aus einem Dilemma, mit dem die Technik des »fingerprinting« seit ihrer Einführung in der britischen kriminologischen Praxis in den 1890er Jahren konfrontiert ist. Dieses Dilemma ist an dem Punkt zu lokalisieren, an dem die kulturelle Fantasie einer eindeutig lesbaren Körperschrift jene Spaltung zu überbrücken scheint, die den »textual« von dem »physical« Tarzan trennt: Als »physiological autograph« – wie es in Mark Twains Erzählung »Pudd'nhead Wilson« (1894) heißt⁵ – schien die von Francis Galton 1892 ausgearbeitete Technik des Fingerabdrucks auf der einen Seite das Bedürfnis nach einer Identifi-

3 | J. Berglund: »Write, Right, White, Rite«, S. 70.

4 | E. Cheyfitz: »*Tarzan of the Apes*«, S. 357.

5 | Mark Twain: »Pudd'nhead Wilson«, in: ders., *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*, New York: Norton 1980, S. 108.

kation nun eindeutig lesbarer und klassifizierbarer Körper zu erfüllen. Die einmalige Struktur aus Linien, die Verdächtige auf dem Papier hinterließen, lieferte aber andererseits lediglich einen Nachweis individueller, nicht aber kollektiver Identität: Jeder Fingerabdruck eines Verdächtigen konnte nun zwar als eindeutig abgrenzbares Kriterium gespeichert werden, aber dieses Kriterium eröffnete, wie Galton in seiner bahnbrechenden Studie »Finger Prints« von 1892 ausführt, gerade keine Kategorie, durch die sich eine Gruppe von ethnisch klassifizierten Individuen abgrenzen ließe. Die kriminologische Innovation des Fingerabdrucks bot damit zwar eine viel effizientere Möglichkeit als die zuvor genutzten fotografischen Vermessungen, verdächtige und überführte Subjekte vor allem auch in kolonialen Situationen zu überwachen und zu verwalten. Sie erfüllte allerdings keinesfalls ein politisches Bedürfnis, das sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts häufig mit verwaltungstechnischen Anforderungen verband: Es war nicht möglich, aus Fingerabdrücken eine physiognomische »Handschrift« herauszulesen, mit deren Hilfe sich jene Fremden und Anderen dingfest machen ließen, die die Überlegenheit, die Ordnung und den Zusammenhalt weißer Europäer und Amerikaner zu bedrohen schienen.

2.

Dass Edgar Rice Burroughs mit den Diskussionen um die Einführung neuer kriminologischer und forensischer Techniken vertraut war, zeigt sich nicht nur im ersten »Tarzan«-Roman, sondern z.B. auch in der folgenden Passage aus »The Battle for Teeka«, der 10. Erzählung der »Jungle Tales of Tarzan«, die 1916 in serialisierter Form erschien:

»There were stretches along the surface. Where the ape had gone for considerable distances entirely erect upon his hind feet – walking as a man walks; but the same might have been true of any of the great anthropoids of the same species, for, unlike the chimpanzee and the gorilla, they walk without their hands quite as readily as with. It was such things, however, which helped to identify to Tarzan and to Tang the appearance of the abductor, and with his individual scent characteristic already indelibly impressed upon their memories, they were in a far better position to know him when they came upon him, even should he have disposed of Teeka before, *than is a modern sleuth with his photographs and Bertillon measurements, equipped to recognize a fugitive from civilized justice.*« (H.d.V.)⁶

Diese Passage ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Zunächst ist festzuhalten, dass Burroughs nicht allein auf die Praxis des Fingerabdrucks, sondern auf ein ganzes Bündel von forensischen Techniken verweist, die

6 | Edgar Rice Burroughs: *Jungle Tales of Tarzan*, New York: Ballantine Books 1963, S. 202-215, hier S. 210.

in Europa und den USA ab etwa 1850 in der polizeilichen Ermittlungsarbeit angewandt wurden. Es ist hilfreich, in diesem Zusammenhang zwischen den folgenden Methoden zu unterscheiden: Fingerabdrücke wurden in den USA erst um 1888 eingesetzt, um z.B. chinesische Einwanderer an der Westküste zu kontrollieren, oder auch, um die Identitäten jenes Wachpersonals zu registrieren, das mit dem Schutz der auf der Weltausstellung von St. Louis ausgestellten Kronjuwelen betraut war. In London etablierte Scotland Yard die neue Praxis 1894, nachdem Galtons »Finger Prints« 1892 erschienen war; in Frankreich hielt man aus patriotischen Gründen sogar bis 1914 an der so genannten bertillonschen Methode fest, die vorsah, standardisierte Fotografien von Verbrechern und Verdächtigen, die auf der Vermessung ganz unterschiedlicher physischer Parameter beruhten, in einem Bildarchiv zu speichern.⁷

Burroughs schließt mit seinen Verweisen auf forensische Techniken zudem an eine literarische Tradition an, in die man die »Tarzan«-Romane nicht auf den ersten Blick einordnen würde. Diese Tradition bringt schon im früheren 19. Jahrhundert Erzählungen hervor, die sich in zunehmend obsessiver Weise mit Phantasmen der Herkunft und Abstammung sowie mit den Möglichkeiten einer objektivierten Rekonstruktion solcher Ursprünge auseinandersetzen. In einem weiteren Sinn knüpft Burroughs mit den »Tarzan«-Geschichten so z.B. an die Abenteuerromane des Engländers Henry Rider Haggard an, in denen sich ebenfalls europäische Charaktere auf die Suche nach afrikanischen Urszenen machen. In vielen dieser Texte spielen die sich zu dieser Zeit professionalisierenden und ausdifferenzierenden Felder der Archäologie, Anthropologie und Evolutionsbiologie eine zentrale Rolle. Dabei lässt sich beobachten, dass literarische Fiktionen neuartige Technologien der Sichtbarmachung und Dokumentation nicht allein thematisieren, sondern auch antizipieren. Im Genre der Kriminalerzählung, das sich parallel zur Institutionalisierung eines modernen Polizeiapparats etabliert, stoßen wir z.B. schon früh auf Präfigurationen der Technik des Fingerabdrucks, und es ist daher nicht überraschend, dass der französische Forensiker Edmond Locard seinen Kollegen und Studenten empfahl, die neue »Wissenschaft der Polizei« am Beispiel der Erzählungen von Arthur Conan Doyle zu studieren.⁸

7 | Vgl. die für den hier diskutierten Zusammenhang äußerst aufschlussreiche Studie von Ronald S. Thomas: *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, Kapitel 12, hier v.a. S. 204ff.

8 | Vgl. ebd., S. 5. Zur Gattungsgeschichte siehe auch Martin Priestman: *Crime Fiction: From Poe to the Present*, Plymouth: Northcote House 1998; Stephen Knight: *Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity*, London: Macmillan 2004, zum Zusammenhang von Kriminalliteratur und forensischer Praxis siehe neben Thomas auch Jennifer Green-Lewis: *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1996, Kapitel 5 und 6.

Zwei literarische Texte scheinen mir diese Antizipation kriminologischer Innovationen besonders eindringlich zu belegen. Hier ist als erstes Beispiel Edgar Allan Poes Erzählung »The Murders in the Rue Morgue« aus dem Jahr 1841 zu nennen, die als eine der ersten amerikanischen Detektivgeschichten gilt. Dieser Text handelt von einem ebenso bizarren wie aufschlussreichen Verbrechen: Ein Orang-Utan, der seinem Herrn, einem Seemann, das Rasiermesser entwendet hat, klettert in das Schlafzimmer zweier zurückgezogen lebender Frauen. Als das Gesicht des Besitzers, der seinem Affen gefolgt ist, am Fenster erscheint, gerät das Tier in Rage, enthaut die ältere Frau, erwürgt ihre Tochter und stopft diese kopfüber in den Kamin. Der Seemann kann den Affen erst nach dieser grausigen Tat einfangen, wird dann von Poes legendärem Detektiv Mr. Dupin gestellt und überantwortet sein gefährliches Haustier schließlich dem Pariser Jardin des Plantes.

Wie in so vielen späteren Detektivverzählungen geht es auch in diesem frühen Text bereits darum, die unverständlichen Fakten des »discourse« in die kausallogisch konsistente Abfolge der »story« zu überführen. Da die Leser allerdings wie der assistierende Ich-Erzähler und die unfähige Polizei über weite Strecken im Dunkeln gehalten werden, erlaubt es Poes Text erst am Ende, sich ein eindeutiges Bild von seinem zunächst so rätselhaft anmutenden Täter zu machen. Dieses Bild nimmt nun die Technik des Fingerabdrucks schon vorweg: Während Poe in seiner Erzählung »The Man of the Crowd« (1840) das Wesen des Verbrechens noch als ein Buch beschrieb, das sich nicht entziffern lässt – »a book that does not permit itself to be read« – inszeniert er nun den Körper des äffischen Täters als lesbaren Text.⁹ Das Paris von »The Murders in the Rue Morgue« fungiert damit gerade nicht als urbaner Dschungel, in dem sich Verbrechern bessere Möglichkeiten bieten, ihre Identität zu verbergen oder zu verfälschen. Dupin erhält in dieser Erzählung vielmehr die Gelegenheit, auf neue Techniken der Identifikation und Überwachung voraus zu weisen. Ganz in diesem Sinne nutzt er die Beschreibungen der Wundmale, die der Orang-Utan den Körpern der Frauen zugefügt hat. Er liest diese Male wie dechiffrierbare Zeichen und – dies ist entscheidend – er fertigt eine Zeichnung der Abdrücke der Täter-Hand an. Diese wird von ihm als »*fac-simile drawing*«¹⁰ beschrieben und führt dem Erzähler vor Augen, dass die Tat von einem Orang-Utan begangen worden sein muss. Das entscheidende Glied in der Beweiskette ist dabei Dupins Hinweis auf eine zoologische Beschreibung von Georges de Cuvier. Mit dem Begriff des »*fac-simile drawing*« formuliert der Detektiv bereits den Anspruch der neuen Ermittlungsmethode: Seine Zeichnung verspricht nicht nur eine mit dem Original in Größe und Aus-

9 | Edgar Allan Poe: »The Man of the Crowd«, in: ders.: Selected Tales, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 84-91, hier S. 84.

10 | Edgar Allan Poe: »The Murders in the Rue Morgue«, in: ders., Selected Tales, S. 92-122, hier S. 115.

führung genau übereinstimmende Reproduktion, sondern auch einen indexikalischen Abdruck der Täter-Hand, dessen Evidenz sich offenbart, als der Erzähler seine eigene Hand auf die unmenschlich große Vorlage legt.

In Arthur Conan Doyles früher Erzählung »A Study in Scarlet« (1887) wird das Identifikationspotential von Fingerabdrücken ebenfalls thematisiert. Der Tatort in diesem Text konfrontiert uns zunächst mit einer Schrift an der Wand, die – wie sich später zeigt – in die falsche Richtung führt: Die Buchstaben »R-A-C-H-E«,¹¹ die hier zu erkennen sind, verweisen nur für den unkundigen Laien entweder auf eine sozialistische Verschwörung, die sich des deutschen Wortes für »revenge« bedient, oder auf ein privates Drama, in das eine Frau namens »Rachel« verwickelt sein könnte. Im Gegensatz zu solchen auf die Semantik fixierten Deutungen, beweist Sherlock Holmes, ähnliche wie Dupin, seine analytische Überlegenheit, indem er sich ganz auf die Materialität dieser Zeichen konzentriert. Er erkennt die Buchstaben als Spuren, die von einem blutigen Zeigefinger verursacht wurden, und ist in der Lage, aus diesen physisch-indexikalischen Markierungen ein Porträt des Täters zu rekonstruieren, das erstaunlich genaue Hinweise auf seine Größe und Statur, seine Nationalität und Gemütsverfassung sowie die Größe seiner Hand und seine Gesichtsfarbe enthält. Holmes hat es somit in dieser Erzählung noch nicht wirklich – wie dann später z.B. in »The Norwood Builder« (1903) – mit einem polizeilichen Fingerabdruck zu tun.¹² Seine Annäherung an die blutige Schrift an der Wand präfiguriert allerdings schon das epistemologische Potential, das die neue Technik in Kürze realisieren sollte: Auch die blutigen Buchstaben müssen schon, wie Ronald S. Thomas gezeigt hat, als eine vom Körper selbst hervorgebrachte Schrift gelesen werden, in der sich die Wahrheit über die Identität des Schreibenden dem geschulten Betrachter eindeutig offenbart.¹³

Neben der behaupteten indexikalischen Evidenz der Körperzeichen spielt in diesen beiden Texten noch ein weiterer Aspekt eine wichtige Rolle. Es ist nämlich kein Zufall, dass in beiden Erzählungen – und darauf hat ebenfalls Thomas hingewiesen¹⁴ – die Körperschrift als eine Art Landkarte fungiert, durch die sich eine spezifische Identität auch geografisch bzw. ethnisch lokalisieren lässt; durch die sich also die *individualisierenden* Identifikation mit der *generalisierenden* Klassifikation verbinden lässt. Diese doppelte Funktion der entscheidenden Körperzeichen bei Poe und Doyle führt in beiden Fällen dazu, dass Fremde, Andere als bedrohliche

11 | Vgl. Arthur Conan Doyle: »A Study in Scarlet«, in: William S. Baring-Gould (Hg.), The Annotated Sherlock Holmes, Bd. I. London: Murray 1968, S. 143-234, hier S. 170-172.

12 | Arthur Conan Doyle: »The Norwood Builder«, in: William S. Baring-Gould (Hg.), The Annotated Sherlock Holmes, Bd. II, S. 414-431.

13 | R.S. Thomas: Detective Fiction, S. 220-225.

14 | Ebd., S. 209-213, hier S. 219.

Kriminelle identifiziert werden können: So ist der äffische Mörder in »The Murders in the Rue Morgue« nicht allein mit Borneo assoziiert, sondern verkörpert – er ist ja ein Frauenmörder, der sich Einlass in ein Schlafzimmer verschafft – auch das rassistische Phantasma der »miscegenation«, in dem sich die Furcht vor einem gewaltsamen Zusammenbruch des Systems der Sklavenwirtschaft mit der Furcht mischt, die eigenen Töchter, Ehefrauen und Mütter könnten der angeblichen Brutalität der als tierhaft stigmatisierten Schwarzen zum Opfer fallen.¹⁵ Bei Conan Doyle weist die Schrift an der Wand überraschenderweise ebenfalls in die Richtung der Vereinigten Staaten. Hier wird als Täter indessen kein symbolischer Sklave mit einem bedrohlichen Egalitätsanspruch identifiziert, sondern ein Mormone, der – neben den vielen asiatischen Tätern in den Sherlock-Holmes-Erzählungen – ebenfalls das gefährlich gesetzlose und radikale Potential einer Kolonie verkörpert. Auf der Ebene der ideologischen Tiefenstruktur der Detektivgeschichten von Conan Doyle ist dieser Mormone also durchaus mit den vielen als primitiv und prähistorisch codierten Tätern zu vergleichen: Als Bewohner des unzivilisierten amerikanischen Westens ist er dem Empire ähnlich klischeehaft gegenübergestellt wie der Mörder in »The Adventure of the Norwood Builder«, der einem »malignant and cunning ape« gleicht:¹⁶ oder der Ureinwohner der Andamanen-Inseln, der in »The Sign of the Four« (1890) sein Unwesen treibt: »Never have I seen features so deeply marked with all bestiality and cruelty. His small eyes glowed and burned with a sombre light, and his thick lips were writhed back from his teeth, which grinned and chattered at us with half animal fury.«¹⁷

In Kriminalerzählungen wie denen von Poe und Conan Doyle wird somit nicht nur die kriminologische Innovation des Fingerabdrucks imaginiert, sondern auch das politische Unbewusste dieser neuen Technik ausgeleuchtet.¹⁸ In den fiktiven Inszenierungen einer neuen Wissenschaft der Identifikation kommen auch Fantasien und Ansprüche sozialer Kontrolle

15 | Zum politischen und historischen Kontext von Poes Erzählung vgl. J. Gerald Kennedy/Liliane Weissberg (Hg.): *Romancing the Shadow: Poe and Race*, Oxford, Berlin: Oxford University Press 2001. Dass dieses Phantasma auch im ersten »Tarzan«-Roman eine wichtige Rolle spielt, erörtert u.a. E. Cheyfitz: »*Tarzan of the Apes*«, S. 348.

16 | A.C. Doyle: »The Adventure of the Norwood Builder«, S. 422.

17 | Arthur Conan Doyle: »The Sign of the Four«, in: William S. Baring-Gould (Hg.), *The Annotated Sherlock Holmes*, Bd. I, S. 610-688, hier S. 667.

18 | Vgl. zum Zusammenhang von Kriminalliteratur und Imperialismus auch Patrick Brantlinger: *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1813-1914*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1988; Jon Thompson: *Fiction, Crime and Empire. Clues to Modernity and Postmodernism*, Urbana, Chicago: Illinois University Press 1993 und, als exemplarische Analyse der Texte von Conan Doyle, Jinny Huh: »Whispers of Norbury: Sir Arthur Conan Doyle and the Modernist Crisis of Racial (Un)Detection«, in: *Modern Fiction Studies* 49.3 (2003), S. 550-580.

sowie die ihnen zugrunde liegenden kulturellen Ängste zum Vorschein: Es geht hier nicht nur darum, einzelne suspekta Individuen dingfest zu machen, sondern sie auch als kollektive Bedrohung der Nation zu lokalisieren und zu klassifizieren. Dieses politische Unbewusste der neuen forensischen Techniken lässt sich auch in den Schlüsseltexten der Kriminologie rekonstruieren. So knüpfen viele der impliziten Bewertungen in Galtons »Finger Prints« an Havelock Ellis' zwei Jahre früher erschienene Schrift mit dem Titel »The Criminal« an. Ellis kündigte zwar an, nicht politisch, sondern streng wissenschaftlich argumentieren zu wollen, aber seine Typologie des Kriminellen bedient sich immer wieder einer exotischen Ahnengalerie rassistisch stigmatisierter Physiognomien, die das so genannte Wesen des Kriminellen, ähnlich wie schon die Schriften Cesare Lombrosos, am Beispiel der »lower apes« und der »lower races« beschreiben. Es seien hier nur einige Formulierungen aufgeführt, in denen sich eine solchermaßen rassistische Kriminologie manifestiert: »In general«, heißt es etwa, »born criminals have projecting ears, thick hair, a thin beard, projecting front eminences, enormous jaws, a square and projecting chin, large cheek-bones, and frequent gesticulation [...] in short, a type resembling the Mongolian, or sometimes the Negroid«. Oder an anderer Stelle: »Perhaps the most general statement to be made is that criminals present a far larger proportion of anatomical abnormalities than the ordinary European population«. ¹⁹

Die Koppelung des Kriminellen mit jenen als tierisch und/oder exotisch stigmatisierten Typen, die als Täter immer wieder die Erzählungen Conan Doyles bevölkern, ist auch in Galtons Studie »Finger Prints« zu erkennen. Zwar lässt sich das neue Verfahren, wie bereits erwähnt, nicht für eine rassistische Typenbildung nutzen: durch seine Identifikation von Fingerabdruckmerkmalen lassen sich Individuen gerade nicht in Gruppen einteilen. Dieses Resultat der neuen Technik eliminierte allerdings auch in Galtons Text keinesfalls das Bedürfnis nach einer Visualisierbarkeit abweichender und abwertender physiognomischer Körperzeichen. So ist es kein Zufall, dass Galton seine Ergebnisse wiederum mit jenen Kolonien in Verbindung bringt, in denen das Verfahren des Fingerabdrucks, wie z.B. im Fall der Indian Mutiny im Jahr 1855, schon früh angewandt wurde, um die britische Herrschaft in Situationen zu stabilisieren, in denen man es mit gefährlich »unlesbaren« Anderen zu tun zu haben glaubte. Die Notwendigkeit, diese Anderen nicht allein individualisierend, sondern auch typisierend zu kategorisieren, zeigt sich zudem in der Rhetorik von Galtons Text. Hier finden sich Passagen wie die folgende, die von dem zentralen Widerspruch zwischen der konstatierten »racial blindness« des Fingerabdrucks und dem Bedürfnis geprägt ist, dennoch visualisierbare physische Evidenzen rassistischer Andersartigkeit herauspräparieren zu können:

19 | Havelock Ellis: *The Criminal*, 1890, Montclair, New York: Patterson Smith 1973, S. 90-91, hier S. 255.

»The number of instances is of course too small for statistical deductions, but they served to make it clear that no very marked characteristic distinguished the races. The impression from Negroes betray the general clumsiness of their fingers, but their patterns are not, so far as I can find, different from those of others, they are not simpler as judged either by their contours or by the number of origins, embracements, islands, and enclosures contained in them [...]. Still, whether it be from pure fancy on my part, or from the way in which they were printed, or from some real peculiarity, the general aspect of the Negro print strikes me as characteristic. The width of the ridges seem more uniform, their intervals more regular, and their courses more parallel than with us. In short, they give an idea of greater simplicity, due to causes I have not yet succeeded in submitting to measurement.«²⁰

3.

Wie verarbeitet bzw. inszeniert Burroughs' Text nun diesen spätviktorianischen Kontext der neuen forensischen Methoden sowie der durch sie aktivierten kollektiven Fantasien? Hier muss zunächst einmal festgehalten werden, dass der erste »Tarzan«-Roman durchaus generische Merkmale einer Kriminalerzählung aufweist. So wird ja in »Tarzan of the Apes« ein dunkles Geheimnis der Vergangenheit enthüllt, und die Erzählung zielt darauf, Lügen von Wahrheit, Fiktionen von Fakten zu trennen. Außerdem führt Burroughs auch gleich zu Beginn jenes Motiv einer Kette und ihrer Glieder ein, mit dem in vielen spätviktorianischen Erzähltexten evolutionstheoretische Argumentationsfiguren und narrative Muster korreliert werden. Wie in diesen Texten gelingt es auch Burroughs mit Hilfe der Ketten-Metapher, die kriminalistische Investigation und die paläoanthropologische Suche nach den Ursprüngen des Menschen engzuführen:²¹ »It was on the morning of the second day that the first link was forged in what was destined to form a chain of circumstances ending in a life for one then unborn such as has never been paralleled in the history of man.«²²

20 | Francis Galton: *Finger Prints*, London, New York: Macmillan 1892, S. 195-196; vgl. auch R.S. Thomas: *Detective Fiction*, S. 209-217. Wie sehr auch die zeitgenössische Anthropologie einschließlich ihrer Visualisierungspraktiken von diesen Tendenzen geprägt war, dokumentiert ausführlich der Band von Elizabeth Edwards: *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, London: Yale University Press 1992.

21 | Vgl. auch Julika Griem/Virginia Richter: »Frühgeschichte als ›Whodunit‹. Zur Popularisierung und Bewertung anthropologischer Selbstentwürfe in literarischen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts«, in: Fabio Crivellari/Bernhard Kleeberg/Tilmann Walter (Hg.), *Urmensch und Wissenschaften. Eine Bestandsaufnahme*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 273-288.

22 | Edgar Rice Burroughs: *Tarzan of the Apes*, New York: Ballantine Books 1963, S. 4.

Im Gegensatz zu Poes »The Murders in the Rue Morgue« oder Conan Doyles »The Adventure of the Creeping Man« (1923) oder auch Robert Louis Stevensons »Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde« (1886) hat Burroughs aber mit Tarzan keine Figur entworfen, mit der die affenähnliche Gestalt als Täter in Szene gesetzt wird. Tarzan beteiligt sich vielmehr aktiv an der Aufklärung seines eigenen Falles. Dieser Prozess erreicht einen Höhepunkt, als er gemeinsam mit seinem Freund D'Arnot einen Fachmann der französischen Polizei aufsucht, um die Fingerabdrücke im Tagebuch seines Vaters, des verstorbenen Lord Greystoke, mit seinen eigenen abgleichen zu lassen: »The answer to his life's riddle lay in these tiny marks.«²³ Tarzan interessiert sich in dieser Episode besonders für die »fascinating science« und die »methods in vogue for apprehending and identifying criminals«. Als er aufgefordert wird, seine eigenen Abdrücke zu hinterlassen, kommt es zu folgendem Gespräch mit dem Fachmann:

»Do fingerprints show racial characteristics?« [Tarzan] asked. »Could you determine, for example, solely from fingerprints whether the subject was Negro or Caucasian?«

»I think not,« replied the officer.

»Could the fingerprints of an ape be detected from those of a man?«

»Probably, because the ape's would be far simpler than those of the higher organism.«

»But a cross between an ape and a man might show the characteristics of either progenitor?« continued Tarzan.

»Yes, I should think likely,« responded the official, »but the science has not progressed sufficiently to render it exact enough in such matters. I should hate to trust its findings further than to differentiate between individuals. There it is absolute. No two people born into the world probably have ever had identical lines upon all their digits. It is very doubtful if any single fingerprint will ever be exactly duplicated by any finger other than the one which originally made it.«²⁴

Burroughs rekonstruiert in dieser Szene überraschend genau das Dilemma, das sich schon in Francis Galtons Text zeigte: Während in beiden Fällen explizit verneint wird, dass sich »racial characteristics« in Fingerabdrücken niederschlagen, wird dennoch an einer hierarchisierenden und immer wieder aufeinander abgebildeten Unterscheidung zwischen weißen und schwarzen Menschen bzw. zwischen Menschen und Affen festgehalten, die jeweils auf die Denkfigur einer »greater simplicity« setzt. Burroughs' Roman befindet sich damit in einer ähnlichen argumentativen Lage wie schon Galtons Studie: In beiden Fällen wird implizit jene Möglichkeit einer generalisierenden Typisierung suggeriert, die explizit nur ausgeschlossen werden kann.

23 | Ebd., S. 252.

24 | Ebd., S. 251.

Im Text von »Tarzan of the Apes« wird eine solche Typisierung durch Beschreibungen bereitgestellt, in denen die Körperzeichen der verschiedenen Spezies, ethnischen Gruppen und sozialen Klassen gerade nicht durch die klassifikatorische Undeterminiertheit des individuellen Fingerabdrucks offen gehalten werden. Aus Beschreibungen der Körperzeichen lässt sich somit eine klare Hierarchie herauslesen, die von Tarzans äffischen Feinden über die schwarzen Kannibalen, den Meuterer Michael schließlich bis zu den weißen Herrenmenschen reicht: Das »ferocious monster«, das Tarzans Eltern angreift, zeichnet sich durch »nasty, close-set eyes«, »shaggy brows«, »great canine fangs« und ein »horrid snarl« aus;²⁵ die Kannibalen besitzen scharfe, zugefeilte Zähne, »and their great protruding lips added still further to the low and bestial brutishness of their appearance«;²⁶ Black Michael ähnelt diesen tierischen und menschlichen Wesen durch sein »low snarl« sowie bären- und bullenartigen Züge; und allein Tarzan weist schließlich jene physischen Eigenschaften auf, die ihn an die Spitze der evolutionären Ordnung katapultieren. Er hat klare, intelligente Augen und einen wohlgeformten Schädel, den ebenmäßig kräftigen und noblen Körper eines Gladiators und griechischen Gottes,²⁷ und verkörpert damit nicht nur in den Augen Janes, sondern auch des Erzählers »a perfect type of the strongly masculine, unmarred by dissipation, or brutal or degrading passions«.²⁸

Um die Spannung des Selbstfindungsprozesses aufrecht zu erhalten, lässt Burroughs zwar die Frage einer eindeutigen Identifizierung der Fingerabdrücke bis zum Ende offen. Er stattet aber seine Figuren gleichzeitig mit körperlichen Merkmalen aus, die jene generalisierenden Typisierungen nahe legen, wie wir sie in Conan Doyles Erzählungen, aber eben auch in Havelock Ellis' »The Criminal« finden. Viele der physiognomischen Beschreibungen des Romans reaktivieren damit die Funktion von kriminalistischen Methoden wie den »mug shots« oder den anthropometrischen Fotografien, die eine wertende Visualisierung von Devianz erlauben sollten. Wie die spätviktorianische Kriminalistik zeichnet sich also auch der forensische Diskurs des ersten »Tarzan«-Romans durch eine Gemengelage aus, in der das neue Verfahren des Fingerabdrucks zwar problematisiert, aber auch kompensiert wird.

Man könnte aus diesem Befund nun weiter schließen, dass Burroughs' Text durch diese Strategie eine Ordnung rehabilitiert, in die sich die individualisierten Fingerabdrücke eigentlich nicht mehr einfügen, und die in vielen zuvor entstandenen spätviktorianischen Erzählungen schon weit aus gefährdeter scheint. Tarzans Dschungel ist in der Tat ein Ort, in dem noch jene teleologische Hierarchie herrscht, um die Darwin mit dem be-

25 | Ebd., S. 25.

26 | Ebd., S. 72.

27 | Ebd., S. 109.

28 | Ebd., S. 181.

rühmten Bild der »entangled bank« in der Schlusspassage von »On the Origin of Species« (1859) bereits ringt. Im Reich des aristokratischen Über-Affen Tarzan hat noch nicht jene »green confusion« Einzug gehalten,²⁹ die den tropischen Wald z.B. in H.G. Wells' »The Island of Doctor Moreau« aus dem Jahr 1892 schon zu einer »twilight zone« geraten lässt, in der groteske Mutationen ebenso schwer zu klassifizieren sind wie jene Täterfiguren, die sich in manchen anderen spätviktorianischen Kriminalerzählungen durch ihre Fähigkeit zum »passing« einer stigmatisierenden Bestimmung entziehen.³⁰

Der forensische Diskurs des ersten »Tarzan«-Romans präsentiert nun aber noch ein anderes Motiv, das diese Schlussfolgerung voreilig erscheinen lässt. Dieses Motiv reicht innerhalb der Kulturgeschichte der kriminalistischen Praktiken noch weiter zurück als das Anliegen, soziale und ethnische Devianz indexikalisch zu fixieren: Es reaktiviert nämlich die ältere Praxis des »branding«, die von Bertillons und Galtons Methoden abgelöst schien, weil durch diese dem kriminellen Körper ja gerade nicht mehr jene Zeichen von außen aufgeprägt werden mussten, die er insbesondere mit Hilfe der Technik des Fingerabdrucks nun selbst produzierte, um seine Lokalisierung, Überwachung und Verwaltung zu erleichtern. Im Text des »Tarzan«-Romans wird ein solches Brandzeichen zum einen ins Spiel gebracht, wenn von der roten Narbe die Rede ist, die der Kampf mit dem äffischen Rivalen Terkoz auf der Stirn des Helden hinterlassen hat. Von einem weiteren »brand« ist aber auch die Rede, als Janes Küsse beschrieben werden: »Hot, sweet breath against his cheek and mouth had fanned a new flame to life within his breast, and perfect lips had clung to his in burning kisses that had seared a deep brand into his soul – a brand which marked a new Tarzan«.³¹

Versucht man, dieses Bild eines Brandzeichens innerhalb des forensischen Diskurses des Romans zu deuten, so ergibt sich zunächst einmal ein Paradox: Burroughs rekurriert ausgerechnet auf eine archaische, anachronistische kriminologische Praxis, um die Entstehung des »neuen Tarzan« metaphorisch in Szene zu setzen. Es ist aber nun dieser paradoxe Rückgriff auf einen Anachronismus, der es erlaubt, den Roman nicht allein in viktorianische, sondern auch in modernistische Kontexte einzuordnen. Gerade sein anachronistisches Ausscheren aus dem kriminologischen Diskurs des späten 19. Jahrhunderts erlaubt es Burroughs nämlich, Primitivität

29 | Vgl. hier John Glendening: »Green Confusion: Evolution and Entanglement in H.G. Wells' *The Island of Doctor Moreau*«, in: *Victorian Literature and Culture* 30.2 (2002), S. 571-597, und George Levine: *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1988.

30 | Es ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, dass Stevensons dämonische Doppelgänger-Figur Mr. Hyde sich jedem Versuch entziehen konnte, seine Identität fotografisch zu fixieren.

31 | E.R. Burroughs: *Tarzan*, S. 175.

nicht allein als negativ konnotiert, nicht allein als Indiz einer abgewerteten niederen Entwicklungsstufe zu inszenieren. Die »simplicity«, die sowohl in der Fingerabdruck-Szene im »Tarzan«-Roman als auch bei Galton eine so wichtige Rolle spielt, wird damit im Rahmen eines modernistischen Bedeutungswandels recodierbar.

Die Identität des wahren Lord Greystoke – und damit schließt sich der Kreis zum Motiv der Spaltung bei Cheyfitz und Berglund – ist vor diesem Hintergrund auf eine noch zusätzliche Weise doppelt lesbar. Während der falsche John Clayton, Tarzans Cousin, nämlich im Rahmen der quasi-forensischen Klassifikationen des hierarchisierenden Evolutions-Szenarios des Romans nur als Produkt einer Degeneration eingeordnet werden kann, steht der wahre John Clayton, Tarzan, für eine innerhalb der Legitimationsmuster des Textes berechnete Rassen- und Kulturhoheit, die sich durch den Kontakt mit ihren primitiven, Jahrtausende alten Wurzeln regeneriert hat. Besonders deutlich wird diese wertende Opposition von Degeneration und Regeneration in einer Passage, die den effeminierten Dandy und den vitalen Krieger und im Dschungel gestählten Sportsmann zu Ungunsten des ersten direkt gegenüberstellt:

»And then Lord Greystoke wiped his greasy fingers upon his naked thighs and took up the trail of Kulonga, the son of Mbonga, the king; while in far-off London another Lord Greystoke, the younger brother of the real Lord Greystoke's father, sent back his chops to the club's chef because they were underdone, and when he had finished his repast he dipped his finger-ends into a silver bowl of scented water and dried them upon a piece of snowy damask.«³²

Mit dem primitiven Tarzan und seinem allzu zivilisierten Doppelgänger stehen sich somit zwei Formen von Maskulinität gegenüber, die im Übergang von der viktorianischen zur modernistischen Ära sowohl in der britischen als auch in der amerikanischen Kultur zu beobachten sind: Wo der effeminierte Dandy als ein Resultat bedrohlich verschwimmender Geschlechterrollen wahrgenommen wird, treten jene zu Kulturhelden stilisierten Abenteurer, Soldaten und Sportler auf den Plan, die ins Wanken geratene Männlichkeitsideale durch eine reaktivierte und reaktivierende Physis reparieren sollen.³³

Ein Blick zurück auf die Entwicklung des Genres der Kriminalerzäh-

32 | Ebd., S. 78.

33 | Zu Männlichkeitsentwürfen um 1900 vgl. auch James Eli Adams: *Dandies and Desert Saints. Styles of Victorian Masculinity*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1995; George L. Mosse: *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York: Oxford University Press 1996; Diana Barham: *A.C. Doyle and the Meaning of Masculinity*, Aldershot: Ashgate 2000; Andrew Smith: *Victorian Demons. Medicine, Masculinity and the Gothic at the fin-de-siècle*, Manchester: Manchester University Press 2004; Patrick F. McDevitt: *May the Best Man Win*.

lung zeigt außerdem, dass sich die Doppelung Greystokes in zwei verschiedene Männerrollen zudem noch an nationale Projektionen anschließen lässt. Wenn man nämlich berücksichtigt, wie sich die immer populärere Gattung um 1900 ausdifferenziert, so fällt auf, dass es hier schon vor der nationalen Arbeits- und Rollenverteilung zwischen Raymond Chandlers Philip Marlowe und Agatha Christies Miss Marple bzw. Hercule Poirot zu einem transatlantischen Kräftemessen kommt: Hatte der Brite Conan Doyle seinerseits darauf verwiesen, dass sein amerikanischer Vorgänger Edgar Allan Poe den Meister-Ermittler Dupin keinesfalls mit einer überzeugenden Methode ausgestattet hatte,³⁴ so verfasste der Amerikaner Mark Twain im Jahr 1894 jene Kriminalerzählung, in der Fingerabdrücke wiederum eine zentrale Rolle spielen und das britische Superhirn Sherlock Holmes als arrogante und dekadente Inkarnation der Alten Welt dargestellt wird.

Burroughs' erster »Tarzan«-Roman schreibt sich in dieses transatlantische Spannungsfeld nicht nur der imperialen Großwetterlage, sondern auch der Geopolitik der Gattung ein. Sein hybrid gestalteter Held ermöglicht eine Unterscheidung zwischen degenerierter und regenerierter Männlichkeit, und er regt die Leser an, im angelsächsischen Aristokraten zugleich das Porträt jenes »American Adam« oder »self-made man« zu entdecken, der sich im Dschungel neu erfunden hat.³⁵ Durch diese nationale Mehrfachcodierung konnte der edle Affen-Mann Tarzan ein großes und heterogenes Publikum begeistern und erinnert damit an einen weiteren äffischen Helden des Modernismus: Er schafft eine multiple Projektionsfläche, wie sie im Jahr 1933 noch einmal durch die Figur des aus dem Dschungel in die Zivilisation verschleppten Menschenaffen King Kong aktiviert werden sollte.

Sport, Masculinity, and Nationalism in Great Britain and the Empire, 1880-1935, New York: Palgrave Macmillan 2004.

34 | Conan Doyle lässt Sherlock Holmes zu Beginn von »A Study in Scarlet« die Dupin-Geschichten als »showy and superficial« charakterisieren. Vgl. auch R.S. Thomas: *Detective Fiction*, S. 230: »Compared to Holmes, we are to conclude, the famous American detective was no genuine expression of scientific detection but a mere literary device in the tradition of American romance«.

35 | Vgl. auch J. Berglund: »Write, Right, White, Rite«, S. 75; Marianna Torgovnick: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, London, Chicago 1990; Ruth Mayer: *Artificial Africas: Colonial Images in the Times of Globalization*, Hanover, NH, 2002, S. 53f.

Literatur

- Adams James Eli: *Dandies and Desert Saints. Styles of Victorian Masculinity*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1995.
- Barham, Diana: *A.C. Doyle and the Meaning of Masculinity*, Aldershot: Ashgate 2000.
- Baring-Gould, William S. (Hg.): *The Annotated Sherlock Holmes*, 2 Bde., London: Murray 1968.
- Berglund, Jeff: »Write, Right, White, Rite: Literacy, Imperialism, Race, and Cannibalism in Edgar Rice Burroughs' *Tarzan of the Apes*«, in: *Studies in American Fiction* 27.1 (1999), S. 53-76.
- Brantlinger, Patrick: *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1813-1914*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1988.
- Burroughs, Edgar Rice: *Tarzan of the Apes*, New York: Ballantine Books 1963.
- Burroughs, Edgar Rice: *Jungle Tales of Tarzan*, New York: Ballantine Books 1963.
- Cheyfitz, Eric: »*Tarzan of the Apes*: US Foreign Policy in the Twentieth Century«, in: *American Literary History* 1.2 (1989), S. 339-360.
- Christ, Carol T./John O. Jordan: *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, Berkeley: University of California Press 1995.
- Edwards, Elizabeth: *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, London: Yale University Press 1992.
- Ellis, Havelock: *The Criminal*. Montclair, NJ: Patterson Smith 1973.
- Galton, Francis: *Finger Prints*. London, New York: Macmillan 1892.
- Glendening, John: »Green Confusion: Evolution and Entanglement in H.G. Wells's *The Island of Doctor Moreau*«, in: *Victorian Literature and Culture* 30.2 (2002), S. 571-597.
- Green-Lewis, Jennifer: *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1996.
- Griem, Julika/Richter, Virginia: »Frühgeschichte als ›Whodunit‹. Zur Popularisierung und Bewertung anthropologischer Selbstentwürfe in literarischen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts«, in: Fabio Crivelari/Bernhard Kleeberg/Tilman Walter (Hg.), *Urmensch und Wissenschaften. Eine Bestandsaufnahme*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 273-288.
- Huh, Jinny: »Whispers of Norbury: Sir Arthur Conan Doyle and the Modernist Crisis of Racial (Un)Detection«, in: *Modern Fiction Studies* 49.3 (2003), S. 550-580.
- Knight, Stephen: *Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity*, London: Macmillan 2004.
- Levine, George: *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1988.
- Mayer, Ruth: *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*, Hanover, NH: University Press of New England 2002.

- McDevitt, Patrick F.: *May the Best Man Win. Sport, Masculinity, and Nationalism in Great Britain and the Empire, 1880-1935*, New York: Palgrave Macmillan 2004.
- Mosse, George L.: *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York: Oxford University Press 1996.
- Poe, Edgar Allan: *Selected Tales*, Oxford: Oxford University Press 1998.
- Priestman, Martin: *Crime Fiction: From Poe to the Present*, Plymouth: Northcote House 1998.
- Smith, Andrew: *Victorian Demons. Medicine, Masculinity and the Gothic at the fin-de-siècle*, Manchester: Manchester University Press 2004.
- Thomas, Ronald R.: *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Thompson, Jon: *Fiction, Crime and Empire. Clues to Modernity and Post-modernism*, Urbana, Chicago: Illinois University Press 1993.
- Torgovnick, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago, London: University of Chicago Press 1990.
- Twain, Mark: *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*, New York: Norton 1980.

»Tarzan at the Earth's Core«.

Die Evolution von Menschenaffen, Affenmenschen und Menschen als Science/fiction

MARIANNE SOMMER

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erlebten die Figuren des Menschenaffen und des Affenmenschen in Amerika eine bemerkenswerte Konjunktur. Wichtige paläoanthropologische Funde sowie neue Möglichkeiten der medialen Verbreitung von Wissen trugen wesentlich zur Begeisterung und zuweilen zur Entrüstung bei. Die Arbeit des amerikanischen Paläontologen Henry Fairfield Osborn (1857-1935) am American Museum of Natural History (AMNH) war für die Evolutionsfantasien der Zeit von hervorragender Bedeutung. Auf seine Tätigkeit an dieser Institution zurückblickend (1891-1933; 1908-1933 als Präsident), erklärte Osborn:

»It proved impossible [...] to remain indifferent to the demand for the diffusion and dissemination of knowledge among both the adult and the juvenile population of our great city [New York]. This kind of education is carried on in the exhibition halls of palaeontology, which have made the hitherto unknown animals and men of the past familiar in every household, in magazine and newspaper articles that have broadcast interest in the subject throughout the nation and the world [...]«¹

Um die Tiere und Menschen der evolutionären Vergangenheit in die amerikanischen Haushalte einzuführen, gingen Wissenschaftler und Sammler für Osborn auf die Jagd nach Dinosaurier-, Säugetier- und Hominidenfossilien. Der populärste Expeditionsleiter des AMNH war der spätere Direktor des Museums, Roy Chapman Andrews (1884-1960), der berühmt wurde, als er unter Osborns Schirmherrschaft und unter großer öffentlicher

1 | Henry Fairfield Osborn: *Fifty-Two Years of Research, Observation and Publication, 1877-1929. A Life Adventure in Breadth and Depth*, New York: Charles Scribner's Sons 1930, S. 60.

Aufmerksamkeit Expeditionen in die Mongolei auf der Suche nach dem Missing Link leitete. Andrews und sein Team begaben sich auf die Suche nach Abenteuern entlang den Spuren der Vorzeit, mit dem Publikum daheim stets vor Augen. Die Ausgrabungen wurden auf Film und Fotografie gebannt, um die Authentizität zu erhöhen. Ein Geflecht von Daten über die Geologie, Geografie, Topografie und Botanik flankierte die Fossilien. Im Museum schließlich wurden diese von Wissenschaftlern, Präparatoren, Mechanikern und Künstlern nach Osborns Vorstellungen als Skelette in dynamischen Posen und im Kontext ihrer Umwelt in Text und Bild rekonstruiert. Diese Rekonstruktionen wiederum wurden vielfältig in Form von Fotografie, Dia, Folie und anschließend durch alle zur Verfügung stehenden Kanäle wie Schullektionen und öffentliche Vorträge, Zeitungsartikel, populäre Magazine und Bücher verbreitet: »Dinosaurier« wurde zum Bestandteil der Alltagssprache.²

Auch Edgar Rice Burroughs (1875-1950) blieb davon nicht unbetroffen. Er war ganz im Gegenteil vom narrativen Potential der Vorgeschichte und der Evolution für »prehistoric fiction« höchst inspiriert.³ Seine fiktiven verlorenen Welten der Pellucidar- und Caspak-Geschichten sind von der osbornschen Vision geprägt.⁴ So fachsimpelt der Abenteurer in »Out of Time's Abyss« (1918): »The thing must have been sixteen or eighteen feet

2 | Vgl. Marianne Sommer: »The Lost World as Laboratory. The Politics of Evolution Between Science and Fiction in the Early Decades of Twentieth-Century America«, in: *Configurations* (2008) im Druck. Dort findet sich ebenfalls eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem von mir eingeführten Begriff »Science/fiction« und seiner Verstrickung mit Prozessen der »vraisemblabilisation« (siehe Fußnote 7). Die Populärliteratur von Andrews und anderen Autoren über dessen Central Asiatic Expeditions ist beachtlich. Durch den Vergleich zu Edgar Rice Burroughs' Romanen steht im Folgenden im Zentrum: Roy Chapman Andrews: *On the Trail of Ancient Man. A Narrative of the Field Work of the Central Asiatic Expeditions*, New York: G. P. Putnam's Sons 1926.

3 | Prähistorische Science-Fiction-Romane (auch als »scientific romances« bezeichnet) sind historische Romanzen, die sich aber eher an Archäologie und Paläontologie als an Geschichte orientieren und daher zur Science-Fiction gezählt werden.

4 | Die Caspak-Trilogie – »Out of Time's Abyss«, »The Land That Time Forgot«, »The People That Time Forgot« – ist auf www.literature.org zugänglich und die folgenden Zitate und Kapitelzuschreibungen beziehen sich auf diese durchsuchbaren online-Texte. Originalausgaben: Edgar Rice Burroughs: »The Land That Time Forgot«, in: *The Blue Book Magazine* (August 1918); ders.: »The People That Time Forgot«, in: *The Blue Book Magazine* (October 1918); ders.: »Out of Time's Abyss«, in: *The Blue Book Magazine* (December 1918). Aus der Pellucidar-Reihe werde ich insbesondere »Tarzan at the Earth's Core« betrachten. Edgar Rice Burroughs: *Tarzan at the Earth's Core*, New York, Ballantine Books 1930, 1964 reprint; Ersterscheinung in: *The Blue Book Magazine* (September 1929 to March 1930).

in length and closely resembled pictures I had seen of restored plesiosaurs of the lower Jurassic.« Oder: »It's a tyrannosaurus. Saw picture of skeleton in magazine. There's one in New York Natural History Museum. Seems to me it said it was found in place called Hell Creek somewhere in western North America. Supposed to have lived about six million years ago«.⁵ In Burroughs' Science-Fiction, die wie Osborns Rekonstruktionen der Vorwelt massenmedial verbreitet wurde, überleben die Helden in der verlorenen Welt und dominieren sie gar teilweise, weil sie das Wissen über fossile Dinosaurier, Säugetiere und Hominiden, das sie zuhause erworben haben, durch den Verkehr in umgekehrter Richtung wieder ins Feld bringen und dort erfolgreich anwenden.

Des Weiteren möchte ich zeigen, dass Osborn, Andrews und auch Burroughs auf mehr abzielten als auf Unterhaltung und die Aufklärung bezüglich Aussehen und Verhalten von Tieren und Menschen vergangener Zeiten. Sie verhandelten in ihren Rekonstruktionen der Evolutionsgeschichte tagespolitische Themen, mitunter jene der möglichen Degeneration des amerikanischen Typs und assoziierte eugenische Bestrebungen. Was waren die Folgen der Industrialisierung, der Bevölkerungszunahme und Durchmischung durch Einwanderung, der Verstädterung und des Verlusts an »Wildnis«? Jedoch waren Burroughs', Osborns und Andrews' verbale und visuelle Rekonstruktionen keine reinen Übertragungen aktueller Auseinandersetzungen in die Vorgeschichte. Vielmehr werde ich argumentieren, dass sie durch diese Rekonstruktionen aktiv ins gegenwärtige Geschehen eingreifen wollten. Ihre Visionen verlorener Welten sollten als Ersatz für das scheinbar immer schwieriger zu erlangende direkte Naturerlebnis dienen, das für die Bewahrung der natürlichen Instinkte wichtig schien. Sie eröffneten Fenster zur Vorwelt, in denen sich das Spektakel der Evolution von Menschenaffen und Affenmenschen im Kampf untereinander und gegen die raue Natur darbot. Die Leserinnen oder Betrachter waren eingeladen, quasi als »participant observers« Teil der Geschehnisse zu werden. Exponate und Texte erlaubten eine Art »re-run« der Evolutionsgeschichte, der nach dem Muster eines Zurück-in-die-Zukunft aufgebaut war: Durch die Aneignung der vorweltlichen Szenarien sollten die Leserinnen oder Betrachter analog den andrewsschen, osbornschen und burroughsschen Helden eine fortschrittliche Entwicklung zum ursprünglichen amerikanischen Typen erfahren. Durch Mimesis sollten sie zu ihren natürlichen Instinkten zurückfinden und damit den degenerativen Einflüssen der gegenwärtigen Kultur standhalten.

Voraussetzung für dieses transformative Ergebnis war, dass sich das Publikum auf die Geschichten einließ und Beziehungen zwischen rekonstruierter Vergangenheit und Gegenwart knüpfte. Die Rekonstruktionen der Evolutionsgeschichte mussten daher ein Spiel zwischen Bekanntem und Unbekanntem so erzeugen, dass der Leserin eine Aneignung mög-

5 | E.R. Burroughs: »Out of Time's Abyss«, Kap. 1.

lich war. Die Paläontologie, die junge Paläoanthropologie sowie die prähistorische Science-Fiction waren hier vor besondere Herausforderungen gestellt. Sie generierten Wissen über zeitlich und auch geografisch meist ferne Welten und deren fremde Bewohner. Um an die Erfahrungswelt der Leserschaft anzuknüpfen, musste aber gleichzeitig das Gegenteil suggeriert werden: nämlich eine Präsenz im Hier und Jetzt.⁶

Eine Aneignung durch den Rezipienten wird nun gerade durch spezifische Intertextualitäten und die Anknüpfung an aktuelle Debatten erleichtert, wie sie für die hier besprochenen verlorenen Welten charakteristisch sind. Burroughs und Osborn adaptierten des Weiteren den Commonsense bezüglich der ›natürlichen‹ und der ›kulturellen‹ Welt und brachten dadurch die fernen Welten den amerikanischen Haushalten ihrer Zeit etwas näher. Eine ähnlich vertraut machende Wirkung hat die Erzählung nach generischen Konventionen. Die Rekonstruktionen der Vorgeschichte orientierten sich an traditionellen Narrativstrukturen und deren zeitgenössischen Ausprägungen. Dieser Austausch zwischen ›fiktionalen‹ und ›(populär)wissenschaftlichen‹ Genres und zwischen diesen Genres und kulturellen Gemeinplätzen und Verhandlungsräumen verschob die Grenzen zwischen dem Unbekannten und dem Bekannten und ermöglichte es dem Rezipienten, sich zu identifizieren.⁷

Burroughs' ›prehistoric fiction‹-Romane, Andrews' Expeditionsbericht und Osborns populäre Publikationen und Ausstellungen zur Evolution am AMNH werden also im Folgenden als Teile eines zusammenhängenden Science/fiction Repräsentationsraums herausgearbeitet. ›Science‹ und ›fiction‹ sind dabei durch einen Schrägstrich verbunden, um jenen hybriden Raum aus explizit ›nicht-fiktionalen‹ und ›fiktionalen‹ Repräsentationen zu begreifen. Im Zentrum stehen die Bewegungen zwischen den Bereichen rechts und links des Schrägstrichs – immer im Hinblick auf Osborns, Andrews' und Burroughs' erzieherische Ziele. Ich beginne mit einer Betrachtung der Erzählstruktur der Lost-World-Science/fiction, die im Sinne einer ›quest‹-Narrative auf die Transformation des Helden aus-

6 | David Samuels arbeitet diese Parallelen für Science-Fiction und ethnografische Literatur heraus. Vgl. David Samuels: ››These Are the Stories That the Dogs Tell. Discourses of Identity and Difference in Ethnography and Science Fiction‹‹, in: *Cultural Anthropology* 11.1 (Feb. 1996), S. 88-188.

7 | Ich beziehe mich hier auf Jonathan Cullers Begriff der ›vraisemblance‹. Jonathan Dwight Culler: *Structuralist Poetics. Structuralism, Poetics, and the Study of Literature*, 1975, London: Routledge 2002, S. 153-187. Das Paradox der ›vraisemblablisation‹ besteht darin, dass das Fremde, die Kraft, die Organisation und die Dauerhaftigkeit des Geschriebenen seine Magie ausmachen, gleichzeitig aber die Notwendigkeit besteht, es durch Naturalisierung in Kommunikation umzuwandeln. Ich möchte im Folgenden zeigen, wie diesem Paradox der ›vraisemblance‹ in ›prehistoric science‹ und ›fiction‹, wo es vielleicht mit besonderer Prägnanz besteht, begegnet wurde.

gerichtet ist, wobei die Leser/Betrachter diese Transformation nachvollziehen sollten. Danach tauchen wir in die Vorwelt ein, um spezifische Inter textualitäten zwischen den Welten der Menschenaffen und Affenmenschen aufzuspüren und deren Rolle als Schauplätze tagespolitischer Dramen zu diskutieren. Abschließend gehe ich auf die Problematik des erzieherischen Moments ein, das durch die zuvor bloßgelegten Verstrickungen von Wissensformen, und damit durch eine mögliche Aneignung der Geschichten durch das Publikum, überhaupt erst möglich wird: Die Leserinnen und Betrachter des »prehistoric« Science/fiction sollten die Geschichten assimilieren und sich regenerieren – im doppelten Sinne von entspannender Unterhaltung und Wiederherstellung des amerikanischen Typs.

1. Die Erzählstruktur der Lost-World-Science/fiction und die Transformation des Helden

Burroughs liebte die Lektüre von Expeditionsberichten und Abenteuerromanen, in welchen er Helden nach seinem Geschmack fand. Im Science-Fiction-Roman »The Wizard of Venus« ist Burroughs' Held scheinbar empört: »I believe it was Roy Chapman Andrews who said that adventures were the result of incompetence and inefficiency. If that be so, I must be the prize incompetent of two worlds; for I am always encountering the most amazing adventures«. ⁸ Burroughs bezog sich hier auf Andrews' »On the Trail of Ancient Man« (1926), den populärwissenschaftlichen Expeditionsbericht des bekanntesten und beliebtesten Abenteurers des AMNH. ⁹ Andrews' Forschungsreisen in die Mongolei (1916/7, 1919, 1921-30) erfreuten sich bereits vor Aufbruch des Forschungsteams hoher Publizität, denn die größte Expedition unter dem Museumspräsidenten Osborn hatte das Ziel, den Missing Link zu finden. Die Euphorie erwies sich schließlich aufgrund der Funde neuer Saurierarten, von Sauriereiern und den Überresten der ältesten bekannten Säuger als berechtigt. Den Missing Link fand man nicht. Obwohl Burroughs die Empörung über Andrews' Beteuerung, dass kein Forscher nach Abenteuern suche, zum Aufhänger seiner Geschichte machte, wiederholte er damit nur Andrews' eigene narrative Strategie. Denn Andrews' Bescheidenheitsgestus kann die Wirkung seiner Schilderungen extravaganter Abenteuer in der irrealen Welt der Wüste Gobi nur verstärken. Andrews' populäre Erzählungen von seinen Forschungsreisen lieferten also nicht nur bezüglich vorzeitlicher Menschen, Säugetiere und Dinosaurier wunderbaren Stoff für die fiktionalen verlorenen Welten der Pellucidar- und Caspak-Reihen, sondern auch in struktureller Hinsicht.

8 | Edgar Rice Burroughs: *The Wizard of Venus*, Canaveral Press 1964 (posthum veröffentlicht), zitiert in John Taliaferro: *Tarzan Forever. The Life of Edgar Rice Burroughs, Creator of Tarzan*, New York: Scribner 1999, S. 21.

9 | R.C. Andrews: *On the Trail of Ancient Man*.

Burroughs' und Andrews' Erzählungen stehen in der Tradition des mythologischen und literarischen »quest«: Der amerikanische Held oder der Held angelsächsischer Herkunft ist mit besonderen Eigenschaften ausgerüstet; ein Unglück oder ein Ruf bringen den Protagonisten und eventuell seine Reisegefährten aus der Gegenwart in eine verlorene Welt voller unbekannter Tiere und Menschen; technische Orientierungshilfen und Kommunikationsmittel versagen hier – die Truppe ist hermetisch von der Außenwelt abgeschlossen. So versagte zum Beispiel während Andrews' Expedition in der Wüste Gobi die Funkausrüstung, die die exakte Zeit für die Chronometer gegeben und die Kommunikation mit der Außenwelt bedeutet hätte. Bei Burroughs vollbringen technische Orientierungssysteme Fehlleistungen oder werden sabotiert. In der Folge wird der Held mit zahlreichen Hindernissen konfrontiert, an deren Überwindung er in einer Weise wächst, die ihm das Erfüllen seiner letztendlichen Aufgabe ermöglicht.¹⁰ Im Kampf ums Dasein in der unbekannt und harten Natur der verlorenen Welt sind Jagd-, Kampf- und Campszenen wichtige Bausteine der Narrative. Im Verlauf der Reise durch die fremdartige Umgebung wird der Leser allmählich in die Lost-World-Mysterien eingeführt. Es eröffnen sich Ausblicke auf Zeit-Räume, in denen sich zum Beispiel Tyrannosaurer, Säbelzahn tiger, Affenmenschen und Menschenaffen tummeln. Andrews berief sich wiederholt auf literarische Vorläufer der »quest«-Narrative und vermittelte seine naturhistorischen Beschreibungen der Vorgeschichte, wie in fantastischer Reiseliteratur üblich, durch Träume und Visionen. Demgegenüber schlüpfen die Charaktere in Burroughs' prähistorischer Science-Fiction immer wieder in die Rolle von Naturhistorikern, und der narrative Fluss wird unterbrochen, wenn sie dem Leser genaue Beschreibungen der merkwürdigen Tiere und Menschen geben.¹¹

10 | Ähnliches könnte auch für Osborns Schilderung der Menschwerdung in »Man Rises to Parnassus« festgehalten werden, wo es die Hominiden, und darunter bestimmte Menschenformen im Besonderen sind, die die Rolle des Helden einnehmen. Henry Fairfield Osborn: *Man Rises to Parnassus*, 1927, Princeton: Princeton University Press 1928. Misia Landau hat wissenschaftliche Szenarien der menschlichen Evolution auf deren Mythenstruktur hin analysiert, während Joseph Campbell die Tradition des Heldenmythos in den westlichen Kulturen nachzeichnet. Vgl. z.B. Misia Landau: *Narratives of Human Evolution*, New Haven: Yale University Press 1991; Joseph Campbell: *The Hero With a Thousand Faces*, 1949, Princeton: Princeton University Press 1968. In ihrer Analyse des Primitivismus in der Ethnografie, Psychologie und Literatur der großen Jahrhundertwende ist Marianna Torgovnick ebenfalls auf Parallelen in der Narrativstruktur zwischen griechischer Mythologie, wissenschaftlichen Reiseberichten und Science-Fiction gestoßen. Marianna Torgovnick: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: The University of Chicago Press 1990.

11 | Andrews wird etwa mit Oedipus verglichen und zieht Parallelen zu Robinson Crusoe, während sich Osborn von Jules Vernes und Arthur Conan Doyle

Durch die narrative Struktur des »quest« entsteht einerseits eine Intertextualität, die ihre Tentakel bis weit in die literarische Tradition ausstreckt. Andererseits wird ein unmittelbarer Bezug zu den Pionier- und Männlichkeitsdiskursen der Zeit hergestellt. So charakterisierte Andrews den Helden der wissenschaftlichen Expedition wie folgt:

»To those who imagine that exploration has lost its romance, I may say that the qualities of courage and endurance, the willingness to undergo hardships and to face death, are just as necessary today as they were to the first man who struggled through snow towards the Pole or braved the sand-storms of the desert.«¹²

Diese Hyperbel bezeichnete einen Helden amerikanischer Ausprägung:

»They [the naturalists] never have phrased to themselves the fact that they have *the frontiersman's spirit* – the same spirit that won our American West, that won Alaska and that will continue to win the wasted places of the earth until all have been reclaimed. Such men feel the lure of the mountain and the desert, of the vast open and of the limitless sky.«¹³

Andrews erzählte, wie das wilde, freie Leben an die primitiven männlichen Instinkte appellierte, die unter der dünnen Schicht eines Zuviels an Zivilisation begraben lagen. Er schilderte ein Leben in Rohform, der künstlichen Konventionen entledigt, in dem Stärke, Ausdauer und Mut zählten, und für welches die letzte verlässliche Ressource der Mann selbst war. Dabei handelte es sich um ausgesprochen urzeitliche Erfahrungen, ausgelöst durch die ursprünglichen Handlungen des Jagens, des Wanderns und des Kampfes gegen Hunger und Kälte. Nicht nur die Schablone andrewsscher Helden, sondern auch die Art ihrer Entwicklung während der Abenteuer in der »Wildnis« erinnern an Frederick Jackson Turners Essay »The Significance of the Frontier in American History« (1894). Turner lobte die robuste Natur des männlichen Amerikaners, der sich für ihn durch Selbstständigkeit, einen ungeschliffenen aber dennoch scharfen Intellekt, einen praktischen und innovativen Geist und eine rastlose Energie auszeichnete. Diese typisch amerikanischen Qualitäten hatte Turner dem Frontiererlebnis zugeschrieben, durch das sich die amerikanische Kultur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in einem Re-generationszyklus befunden habe:

wissenschaftlichen Romanzen angespornt fühlte, in seiner Wissenschaft ähnliche Wunder zu vollbringen. Vgl. z.B. R.C. Andrews: *On the Trail of Ancient Man*, S. 225; Henry Fairfield Osborn: »Foreword« und »Giant Beasts of Three Million Years Ago«, in: Andrews, *On the Trail of Ancient Man* (1926), S. vii-xi, 190-207, 193-195; siehe Fußnote 4 für Angaben zu Burroughs.

12 | R.C. Andrews: *On the Trail of Ancient Man*, S. 7.

13 | Ebd., S. 108, meine Hervorhebung.

»American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character.«¹⁴

Ähnlich wie in Andrews' Reisebericht wird der turnersche Held in diesem sonderbaren Zeit-Raum der Frontier einem Zyklus aus Rückschritt oder Verjüngung und Fortschritt unterzogen, der eine Prüfung seines »breeding« bedeutet – im englischen Doppelsinne von genetischem Erbe und Erziehung. Die dem einfachen Leben hinderlichen Zwänge der Zivilisation werden in diesem Prozess entäußert, um einer neuen, roheren Form Platz zu machen:

»The wilderness [...] finds him a European in dress, industries, tools, modes of travel, and thought [...] In short, at the frontier the environment is at first too strong for the man [...]. Little by little he transforms the wilderness, but the outcome is not the old Europe [...]. The fact is, that here is a new product that is American.«¹⁵

Was aber, wenn wie von Turner antizipiert, die Frontier allmählich verschwand und damit der Jungbrunnen des amerikanischen Typus versiegt? Bekanntlich wurde in verschiedenen Nischen der amerikanischen Kultur nach Ersatz gesucht. Das Verständnis von »Wildnis« als Relikt einer sowohl räumlich wie zeitlich verlorenen Welt, in welcher sich überzivilisierte Städter re-generieren konnten, äußerte sich in der amerikanischen Freilandbewegung (»outdoor movement«: Pfadfinder, Jagd-, Sportclubs und Cowboykultur). Die amerikanische Landschaft wurde zum Schutzobjekt. Freilich konnte nach Theodore Roosevelt die Frontier und damit die Re-kreation durch hartes/tätiges Leben im Zuge des Imperialismus auch in aueramerikanische Gefilde ausgelagert werden.¹⁶

Andrews zeigte sich zwar um die verlorenen Welten bekümmert, sah aber in der wissenschaftlichen Erkundung wenig bekannter Gegenden die neue Frontier-Erfahrung:

»Today there remain but a few small areas on the world's map unmarked by explorer's trails [...]. But this does not mean that the youth of the future has no new worlds to vanquish [...]. We stand on the threshold of a new era of scientific exploration

14 | Frederick Jackson Turner: »The Significance of the Frontier in American History«, in: John Mack Faragher (Hg.), Reading Frederick Jackson Turner. »The Significance of the Frontier in American History« and Other Essays, 1984, New York: Henry Holt 1994, S. 31-60, hier S. 32.

15 | Ebd., S. 33-34.

16 | Vgl. z.B. Roderick Frazier Nash: »The American Cult of the Primitive«, in: American Quarterly 18.3 (Autumn 1966), S. 517-537; Theodore Roosevelt: The Strenuous Life, 1991, Bedford: Applewood Books 1991.

which is just as romantic, just as alluring, and just as adventurous [...]. In almost every country of the earth lie vast regions which potentially are unknown.«¹⁷

Burroughs hatte es da natürlich leichter, konnte er doch unerforschte Welten in beliebiger Zahl auf dem billigen Papier der Pulp-Magazine kreieren, um im primitiven Überlebenskampf einen überzivilisierten Protagonisten zum wahren Mann zu machen. Dazu benötigt auch der burroughssche Held das Potential für maskuline Eigenständigkeit, Tapferkeit und körperliche Stärke. In »The People that Time Forgot« (1918) ist er »force, energy, initiative and good judgment combined and personified.« Er zeichnet sich aber ebenfalls durch Ritterlichkeit aus und verbindet damit die Tugenden von »masculinity« und »manliness«: »I venture to say that before [he was sent] to college he had never heard the word ethics, and yet I am equally sure that in all his life he never has transgressed a single tenet of the code of ethics of an American gentleman.«¹⁸ Wiederum auf die Doppeldeutigkeit des englischen »breeding« verweisend, erklärt Burroughs die Aufrichtigkeit seines Helden für angeboren. Die Transformation des Helden ist also auch hier lediglich eine kurze Reise zurück in die Zukunft, zu einem natürlicheren Zustand, der jedoch durch einen gewissen Grad an Kultiviertheit und ein amerikanisches Extra gekennzeichnet ist.

Die Entwicklung des zeitgenössischen Helden vollzieht sich in Burroughs' prähistorischer Science/fiction im Kampf gegen Monster der Vorzeit und gegen Menschenaffen und Affenmenschen unterschiedlicher Evolutionsstufen. Bei dieser Prüfung des Helden handelt es sich um ein »experiment in the mental laboratory which we call imagination«.¹⁹ Der Leser soll sich durch Identifikation mit dem Helden in den imaginären Experimentierraum begeben, um vor vorzeitlichen Kulissen Zukunftsszenarien auszuhandeln. Auf diese Imaginationen der Vorzeit mit Aktualitätsbezug gehe ich nun am Beispiel von Andrews' »On the Trail of Ancient Man« und Burroughs' »prehistoric fiction« näher ein. Sie sind nicht nur in struktureller Hinsicht Teil eines zusammenhängenden Science/fiction-Raums. Es lassen sich auch Ähnlichkeiten in den Vorstellungen bezüglich Evolutionsszenarien und Aussehen und Verhalten von Affenmenschen in Osborns, Andrews' und Burroughs' Science/fiction aufdecken, die ihrerseits auf einen kulturellen Wissensfundus verweisen. Das Fremde er-

17 | R.C. Andrews: *On the Trail of Ancient Man*, S. 5.

18 | E.R. Burroughs: »The People That Time Forgot«, Kap. 1. Zum Wandel im männlichen Selbstverständnis von »manliness« zu »masculinity« während der amerikanischen Jahrhundertwende vgl. Gail Bederman: *Manliness & Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago: The University of Chicago Press 1995.

19 | Brief von Burroughs an die Zeitung »Daily Maroon« von 1927, zitiert in Irwin Porges: *Edgar Rice Burroughs. The Man Who Created Tarzan*, 2 Bde., Bd. 1, New York: Ballantine Books 1975, S. 223.

scheint nicht gar so fremd, und die Leserschaft kann ihre Gegenwart und deren Probleme darin gespiegelt sehen. Im fantastischen Labor der Vorwelt werden Lösungsansätze durchgespielt.

2. Prähistorische Science/fiction als Experimentierfeld für die Gegenwart und Zukunft

Im Expeditionsbericht wie in der wissenschaftlichen Romanze dringt der Held in einen Ort vergangener Zeit ein, wo er einer Transformation unterzogen wird – zurück zu seiner Essenz, die zugleich auf einen neuen amerikanischen Typus verweist. Der Zeit-Raum der Wildnis manifestiert sich für ihn in Bewegung und Entwicklung. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass es in der hier betrachteten Science/fiction durch den Ausfall der technischen Instrumente die abstrakte Zeit der industrialisierten Welt nicht gibt. Es verbleibt ein Nebeneinander von relativen Zeiten, einzig erfahrbar durch Landschaften und Lebewesen und deren Evolution. So verzichtet Burroughs in »Tarzan at the Earth's Core« von 1928 auf eine externe Zeitindikation durch den Sonnenstand, um Hominidenformen unterschiedlicher Evolutionsstufen und unversöhnlicher Entwicklungsgeschwindigkeiten aufeinander prallen zu lassen.

Es handelt sich bei diesem Roman um eine von sieben Pellucidar-Geschichten: »Pellucidar, as every schoolboy knows, is a world within a world, lying, as it does, upon the inner surface of the hollow sphere, which is the Earth«. ²⁰ Ein Hilferuf bringt Tarzan und »seine Waziri«, Abkömmlinge eines edlen afrikanischen Stammes, aus der »Tarzan«- in die Pellucidar-Reihe. Gemeinsam mit Deutschen und Amerikanern und einem »Negerkoch« unternehmen sie eine Zeppelinreise ins Innere der Welt. Von diesem Zeppelin aus wagen die Passagiere sukzessive Expeditionen ins umliegende Unbekannte. Es beginnt ein abenteuerliches Irren auf einer Erdkrustenseite, über welcher die Sonne stets im Zenit steht. Ohne diese Orientierungshilfe verlieren sich die Eindringlinge in Raum und Zeit. Pellucidars Nebel, der den Horizont verbergen würde, gäbe es einen solchen in einer konkaven Welt, schluckt sie.

Völlig auf sich selbst verwiesen müssen sich Tarzan, afrikanische Krieger, schwarze und weiße Amerikaner sowie Deutsche in der unheimlichen Welt beweisen. Im Kampf um ihren Verstand und gegen Saurier, Menschenaffen und Affenmenschen in der zeitlosen Urwelt schaffen es nur die Besten der Männer. Dabei fungiert das harte Leben als eine Art mnemonische Hilfe zur Wiederentdeckung der eigenen »rassischen Essenz« und des phylogenetischen Gedächtnisses. Dass Tarzan gute Voraussetzungen hat, ist offensichtlich, stammt er doch von englischen Adligen ab, wurde aber zugleich im Urwald »erzogen«. »At the Earth's Core« zeigt Tarzan im Kern

20 | E.R. Burroughs: Tarzan at the Earth's Core, S. v.

der Erde, aber auch im Kern seiner selbst. In dieser heimisch anmutenden primitiven Welt ist er der Tarzan des Paläolithikums.

Burroughs' Vision der Erdkrusteninnenseite als Schauplatz des evolutionären Wettstreits weist dabei Parallelen zum zentralasiatischen Hochplateau in Osborns Denken auf. Osborn betrachtete dieses als Entstehungsort nicht nur wichtiger Reptilien- und Säugetiergruppen, sondern auch der Menschheit. Als ehemalige ›Hominidenfabrik‹ der Evolution soll das Plateau als ein Experimentierfeld gewirkt haben, in welchem unterschiedliche Menschentypen aneinander und in der rauen Natur getestet wurden.²¹ Andrews' Expedition in die Mongolei sollte die Spuren dieser Vorkommnisse aufdecken. Wie Burroughs' Charaktere in Pellucidar lief aber auch Andrews Gefahr, sich im wirren Nebeneinander unterschiedlicher Zeiten und deren Kreaturen zu verlieren. So schienen ihm bereits die zeitgenössischen Einheimischen auf unterschiedlichen Stufen der Evolutionsleiter zu stehen. Nach Andrews müsste die mongolische Wildnis, die positiv gewertete Transformationen in den Forschern selbst auslöste, starke ›Eingeborenenrassen‹ beherbergen. Andrews jedoch empfand die Mongolen als von der Zivilisation bedroht – eine Warnung auch an den Amerikaner zu Hause:

»Existence in Mongolia is not easy. A man cannot obtain food enough in a day to maintain himself for a week as in the forested tropics. If he is to survive, he must be able to ride and shoot and to endure fatigue and hunger, cold and thirst. It was such hardihood that made the Mongol hordes the terror of all Europe in the days of Genghis Khan [...] It was not until the poison of luxury gained from conquered western peoples had begun to sap their strength that they in turn were conquered.«²²

Die »mentally and morally degraded« Mongolen lebten nach Andrews wie »children of nature, with their animal instincts unchecked«²³ in den Tag hinein und waren so paradoxerweise gleichzeitig degeneriert und kindlich, beziehungsweise von der Zivilisation verdorben und auf einer Vorstufe der gegenwärtigen amerikanischen Entwicklung angesiedelt. Jedoch hatte der tägliche Kampf ums Dasein einige Charakterzüge bewahrt, die Andrews positiv an seine eigenen Werte erinnerten: »Because of their love of athletics and of life in the open, the Mongols seem to me less difficult than the Chinese for a Westerner to understand [...]; for they too have [...] their sportsmanlike point of view.«²⁴ Im Prinzen der Mongolen meinte Andrews schließlich gar den Edlen Wilden gefunden zu haben:

21 | Vgl. z.B. Henry Fairfield Osborn: »The Plateau Habitat of the Pro-Dawn Man«, in: Science, New Series 67.1745 (1928), S. 570-571; ders.: Man Rises to Parnassus.

22 | R.C. Andrews: On the Trail of Ancient Man, S. 122-123.

23 | Ebd., S. 94.

24 | Ebd., S. 152.

»He is a [...] man with [...] fine features and a skin almost white. Although he was cordial, always, I think I never saw him smile. His [...] carriage and every motion are full of dignity. When seated, he unconsciously assumes a Buddha-like attitude that emphasizes the teachings of a religion in which contemplation and mental composure are vital tenets. He does not smoke; neither does he drink wine. He has a naturally scientific mind.«²⁵

Der Instinkt des Naturhistorikers und die Kontrolle über körperliche und mentale Vorgänge erhoben den Lama für Andrews über die kindlichen und wenig zurückhaltenden Mongolen, die einem weißen Amerikaner der Prohibitionszeit und der »strenuous-life«-Philosophie schwerer zugänglich waren.

Andrews' Wahrnehmung verschiedener Entwicklungsstufen unter den zeitgenössischen Mongolen erinnert an das von Osborn postulierte Nebeneinander in der evolutionären Vergangenheit. Tatsächlich finden sich in Andrews' Reisebericht neben den Schilderungen von Zeitgenossen auch Visionen von urzeitlichen Einwohnern. Osborns Hoffnung, die Central Asiatic Expeditions würden einen *Pithecanthropus* oder wenigstens Neandertaler hervorbringen, blieben zwar unerfüllt, es wurde aber behauptet, die Expedition sei auf die Spuren einer paläolithischen Rasse gestoßen. Selbst wenn diese Rasse keinen Missing Link darstellte, erlaubte sie doch, die Fiktion der urzeitlichen Mongolei nebst Tieren und Pflanzen auch mit Menschen zu beleben: »I can imagine the tamarisk grove as swarming with these strange people. Dressed in skins, probably living under rude shelters of hides or bushes, they hunted, fought and loved much as do the primitive savages of Australia or Tasmania [...]«.²⁶ Andrews warf die Frage auf, ob diese vorzeitlichen Menschen wohl einst von Asien nach Europa gewandert seien: »That wave after wave arrived from the east each one driving out or annihilating the people they found in possession of the region [...]«.²⁷

Noch einmal entpuppt sich Andrews mit dieser imperialistischen Schilderung der prähistorischen Frontier als Osborns Sprachrohr, dessen biogeografisches Evolutionsszenario er durch die Vermutung unterstützte. Osborn ging nämlich davon aus, dass die klimatischen Bedingungen auf dem zentralasiatischen Plateau im Verlaufe der geologischen Zeit durch Landerhebungen immer unwirtlicher geworden waren. Der Dschungel wich allmählich einer trockenen Tundra, und der Kampf ums Dasein intensivierte sich. Dies hatte zur Folge, dass sich die Hominidentypen entweder weiterentwickelten oder aber von diesem Ort fliehen mussten. Wenn ein Forscher sich in die Vorzeit zurückversetzen könnte, um von diesem Schauplatz der Evolution und Dispersion aus in Richtung »Peripherie« zu

25 | Ebd., S. 120.

26 | Ebd., S. 277.

27 | Ebd., S. 270.

wandern, wären ihm auf seiner Reise also stets niedrigere Hominiden begegnet. Deren Überreste waren nun in denselben geologischen Schichten zu finden. Für Osborn und seine Zeitgenossen manifestierte sich dieselbe Gleichzeitigkeit von Hochentwicklung und Primitivität allerdings auch in der Gegenwart, in der Verteilung der ›Menschenrassen‹ über den Globus. So war die Äquivalenz zwischen räumlicher und zeitlicher Distanz erhalten geblieben.²⁸

Kehren wir noch einmal zu Burroughs' Science/fiction zurück. In seiner Caspak-Trilogie benutzte Burroughs nämlich dasselbe Prinzip der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, indem er einen geografischen Raum als evolutionäre Zeitachse strukturierte.²⁹ Auf dem alten Vulkankrater Caspak werden gestrandete Amerikaner, Briten und Deutsche zu Osborns imaginären Reisenden und damit zu Zeugen des Spektakels der Evolution vom Anfang der Wesen entlang eines entwicklungsgeschichtlichen Gradienten. Die verschiedenen geologischen Epochen sind von Süden nach Norden nebeneinander angeordnet. Die klimatischen Zonen vom Dschungel bis zu trockenen Gebirgen weisen dabei nicht nur die erdgeschichtlich aufeinander folgenden Floren auf, sondern behausen auch die entsprechende Fauna, inklusive Hominiden. Der Dramaturgie zu Liebe machte Burroughs allerdings die Hominiden zu Zeitgenossen bereits der Dinosaurier.

Burroughs griff also auf wissenschaftliche Szenarien der Evolution zurück, die ihrerseits stark kulturell geprägt waren – eine der zahlreichen Intertextualitäten, die eine Aneignung durch die Leserschaft erleichtern konnte.³⁰ Er bewies sein Studium zumindest der Populärliteratur zur Paläoanthropologie, wie vielleicht von Osborns »Men of the Old Stone Age« (1915), des Weiteren in den naturhistorischen Beschreibungen von Aussehen und Verhalten der Affenmenschen und Menschenaffen auf Ca-

28 | In »The Age of Mammals« erklärte Osborn seine biogeografische Theorie und in »Men of the Old Stone Age« beschrieb er, wie sukzessiv höhere Hominidenformen von Asien nach Europa (und in geringerem Maße aus Afrika) gekommen seien. Henry Fairfield Osborn: *The Age of Mammals in Europe, Asia and North America*, New York: Macmillan 1910; ders.: *Men of the Old Stone Age, Their Environment, Life and Art*, 1915, New York: Charles Scribner's Sons 1916; vgl. auch Brian Regal: *Henry Fairfield Osborn. Race, and the Search for the Origins of Man*, Aldershot: Ashgate 2002, Kap. 4, zur Central Asia Hypothesis, und Kap. 6, über die Central Asiatic Expeditions.

29 | Vgl. Fußnote 4.

30 | Zu biogeografischen Evolutionsmodellen der Zeit und deren Synergien mit imperialen Diskursen und Praktiken vgl. Marianne Sommer: »*Ancient Hunters and Their Modern Representatives*. William Sollas's (1849-1936) Anthropology from Disappointed Bridge to Trunkless Tree and the Instrumentalisation of Racial Conflict«, in: *Journal of the History of Biology* 38.2 (2005), S. 327-365.

spak.³¹ Auf ihrer Expedition von Süden nach Norden begegnen die weißen Eindringlinge aus Burroughs' Gegenwart nacheinander einer Mischung zwischen *Pithecanthropus erectus* und Piltdown Man, einer Rasse ähnlich »the so-called Neanderthal man of La Chapelle-aux-Saints«, einer nach den Grimaldi-Skeletten modellierten Rasse, einem Cro-Magnon-Typen und schließlich einer durch die »nordische Rasse« des Neolithikums inspirierten Sippe. Dass auch hier Raumdimension und Evolutionszeit eine Einheit bilden, wird wunderbar am Begriff »Cor-sva-jo« deutlich, der in der Sprache der Caspakaner »gegen Süden« bedeutet und somit auf die Wanderung vom südlichen Herkunftsort aller Hominiden verweist. Wörtlich übersetzt, so erklärt die burroughssche Romanfigur, meint der Begriff jedoch »gegen den Anfang«, womit die Gewinnung von Raum eine evolutionszeitliche Dimension erhält und eine Entwicklung bezeichnet.

An den *Pithecanthropus alalus* des deutschen Biologen Ernst Haeckel erinnernd nannte Burroughs den ersten Hominidentypen »Alus«, »der Sprachlose«. Er besitzt weder Waffen noch Kleider und ist mit Haaren bedeckt. Burroughs' Neandertaler scheint dagegen in einer langen Verwerfungsreihe der Rekonstruktion des La-Chapelle-aux-Saints-Skeletts durch den berühmten französischen Paläontologen Marcellin Boule zu stehen. Diese dominierte die Vorstellung des Neandertalers in der Paläoanthropologie und schlug sich auch in Osborns Vision nieder. Sie prägt die populäre Figur bis heute:

»There was the same short, stocky trunk upon which rested an enormous head habitually bent forward into the same curvature as the back, the arms shorter than the legs, and the lower leg considerably shorter than that of the modern man, the knees bent forward and never straightened. This creature[s] [...] carried heavy clubs.«³²

Paläoanthropologen hatten die Grimaldi-Skelette als negroid interpretiert und Burroughs nahm diese Vermutung in der Beschreibung der nächsthöheren Menschenform auf: »Their features were distinctly Negroid, though their skins were white«.³³ Im Cro-Magnon-Menschen schließlich ist die Transformation in Morphologie, Intelligenz und Kultur vom Menschenaffen über den Affenmenschen zum niedrigen und schließlich hohen Menschentypen vollzogen: »They were a taller people, too, with better-shaped skulls and more intelligent faces. There were less of the ape

31 | H.F. Osborn: Men of the Old Stone Age.

32 | E.R. Burroughs: »The Land That Time Forgot«, Kap. 6. Zu Boules Rekonstruktion des La-Chapelle-aux-Saints-Neandertalers und den Aushandlungen von Neandertalerbildern zwischen Presse und Wissenschaft siehe Marianne Sommer: »Mirror, Mirror on the Wall. Neanderthal as Image and »Distortion« in Early 20th-Century French Science and Press«, in: Social Science Studies 36.2 (2006), S. 207-240.

33 | E.R. Burroughs: »The Land That Time Forgot«, Kap. 8.

characteristics about their features, and less of the negroid, too.«³⁴ Der Cro-Magnon galt Osborn, wie vielen Paläoanthropologen, als die Blüte der menschlichen Evolution und erfüllte weitgehend die Rolle des Edlen Wilden der Vorgeschichte. Die Cro-Magnons eigneten sich vorzüglich dazu, der eigenen Gesellschaft den Drohfinger der Degeneration vorzuhalten. Am eindrucklichsten erschien ihre Kunst, die von Osborn als jener der Griechen überlegen beschrieben wurde.³⁵ Um die Leser des 20. Jahrhunderts, an dieser Stelle mit »savants who are interested« angesprochen, bei Laune zu halten, führt Burroughs' Held diese als »participant observers« in das Mysterium der Cro-Magnon Wandmalerei ein. Der Leser wird buchstäblich in die Höhle gebeten:

»The meal completed, they led me well within the cavern, which they lighted with torches stuck in various crevices in the light of which I saw, to my astonishment, that the walls were covered with paintings and etchings. There were aurochs, red deer, saber-tooth tiger, cave-bear, hyaenadon and many other examples of the fauna of Caspak done in colors, usually of four shades of brown, or scratched upon the surface of the rock. Often they were super-imposed upon each other until it required careful examination to trace out the various outlines. But they all showed a rather remarkable aptitude for delineation which further fortified Bowen's comparisons between these people and the extinct Cro-Magnons whose ancient art is still preserved in the caverns of Niaux and Le Portel.«³⁶

So sehr sich Burroughs von den Paläoanthropologen für die Rekonstruktion seiner menschlichen Stufenleiter inspirieren ließ, so schien dem Zeitgenossen des »efficiency«-Paradigmas und der »assembly line« deren Vorstellungen über den Vorgang der Evolution doch zu wenig rationell gewesen zu sein. Im caspakschen Zeit-Raum beginnt das Leben im Ei außerhalb des Mutterleibs und macht sich alsbald auf seine große Reise von Süden nach Norden oder von der Kaulquappe zum Menschen durch ein Gewimmel von Monstren und im ständigen Kampf ums Dasein. Burroughs wählte den effizientesten Weg ans Ziel und die Reihe von Hominidentypen vermag gar in einem Leben durchwandert zu werden. Dennoch erinnert die exakte Rekapitulation der Phylogenese in der Ontogenese an die Evolutionstheorien der Zeit, in welchen ebenfalls Schnelllaufmechanismen entworfen wurden, um die immer zahlreicheren Entwicklungsstufen der höheren Organismen im gesetzten Rahmen (beim Menschen von neun Monaten) noch unterzubringen.³⁷

34 | Ebd., Kap. 9.

35 | Vgl. z.B. H.F. Osborn: *Men of the Old Stone Age*, S. 272-275, 289-301; ders.: *Man Rises to Parnassus*, S. 82.

36 | E.R. Burroughs: »The People that Time Forgot«, Kap. 3.

37 | Vgl. Stephen Jay Gould: *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge: The Belknap Press of the Harvard University Press 1977, insbesondere S. 85-96. Das

Die aus dem Rekapitulationsgesetz erwachsende Determiniertheit stellte aber eine Gefahr für den Helden als »self-made man« dar. Mit diesem Problem hatte auch Osborn zu kämpfen. Denn ähnlich wie Burroughs' Caspakianer unweigerlich die Stufenleiter der Wesen durchlaufen, glaubte Osborn die menschlichen ›Rassen‹ mit unterschiedlichen »race plasms« versehen, welche die Richtung und den Endpunkt deren Evolution bestimmten. Osborn hielt aber an der Möglichkeit des evolutionären Fortschritts durch individuelle Anstrengung fest, indem er annahm, dass über sehr lange Zeitabschnitte hinweg anhaltende Verhaltensweisen bestimmen könnten, welcher Teil des »race plasms« aktiv würde. Damit war denn die vermeintliche Rückständigkeit der ›Rassen‹ in den geografisch peripheren Regionen doch teils selbstverschuldet und nicht allein auf ein schlechteres Erbgut zurückzuführen. Was Osborn als ›Rassenseele‹ bezeichnete, zeigt sich auch in Burroughs' Romanzen als angeborene, ›rassisch‹ spezifische moralische und intellektuelle Prädisposition, innerhalb derer es jedoch Ausprägungsspielraum und somit Handlungsbedarf gibt. Diese Selbstverantwortung war Teil der Botschaft, die Burroughs wie Osborn durch ihre Helden und Verlierer an den Leser bringen wollten.

Als Verlierer wirken in Burroughs' Science/fiction zum Beispiel jene abartigen Individuen, die in ihrer Evolution vorzeitig stehen geblieben sind – eine beliebte Erklärung seiner Zeit für ein ganzes Potpourri von sozial abweichenden Personen wie etwa ›Schwachsinnigen‹ und Kriminellen.³⁸ Bei Burroughs hießen diese Figuren bezeichnenderweise »batu« (vgl. franz. »battu«, »besiegt, geschlagen«). Der caspaksche »batu« passt perfekt auf eine bestimmte Stufe der Leiter, wird diese aber nie überschreiten. Er ist »through, finished, done-for, as applied to an individual's evolutionary progress in Caspak«.³⁹

Während diese Eigenart noch mit der generellen Fortschrittlichkeit der Evolution vereinbar ist, scheint jener Transformationsprozess, den die eingedrunghenen Europäer und Amerikaner auf ihrer Reise von Süden nach

Rekapitulationsgesetz wurde auf unterschiedliche Wissensbereiche übertragen. Der Psychologe Stanley Hall z.B. empfahl eine Wiederholung der menschlichen Evolutionsstufen während der Erziehung. Zuviel oder eine falsche Bildung konnten demgegenüber zu Degeneration und Verweiblichung führen. Vgl. Gail Bederman: *Manliness & Civilization*, Kap. 3; vgl. auch Henry Fairfield Osborn: »The Cavemen Knew«, in: *Collier's Magazine* 75.21 (23 May 1925), S. 23.

38 | Zu den Konzepten des Rückschritts und der Stagnation im Rahmen rekapitulationstheoretischer Modelle der menschlichen Evolution in Literatur, Biologie und Psychologie der Jahrhundertwende vgl. Marianne Sommer: »How Cultural Is Heritage? Humanity's Black Sheep from Charles Darwin to Jack London«, in: Staffan Müller-Wille/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *A Cultural History of Heredity III. Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Berlin: Max Planck Institute for the History of Science Reprint 294 (2005), S. 233-253.

39 | E.R. Burroughs: »The People That Time Forgot«, Kap. 5.

Norden unterlaufen, den caspakischen Evolutionsgesetzen nicht zu gehorchen. Schritt für Schritt passen sich ihr Äußeres, ihre Denkweise und ihr Verhalten jenen der prähistorischen Menschen an. Ähnlich der Transformation der Pioniere bei Turner und der Forscher bei Andrews weicht die Kleidung des Zivilisierten dem Nötigsten des primitiven Kriegers. Damit ist bereits angedeutet, dass das, was als Regression erscheinen mag, für Burroughs ein Fortschritt war. Der burroughssche Held behält seine ›rassische‹ Überlegenheit nicht nur bei, sondern legt deren ganzes Ausmaß blank, indem er die leichte Hülle der Überkultiviertheit abwirft und damit zum stärksten Wettstreiter im Kampf ums Dasein wird: »With one squad of a home-guard company I could have conquered Caspak«.40 Um diesen Punkt noch zu unterstreichen, setzt Burroughs seinen angloamerikanischen Helden am Ende auf einen Vollbluthengst, selbst Endprodukt der Zeit-Raum-Reise der Pferde auf Caspak und Exempel des Erfolgs einer Evolution nach dem Prinzip der Rassenreinheit.41

Der zeitgenössische Leser, dem Burroughs' Anspielungen auf aktuelle Diskurse wohl kaum verborgen blieben, mag sich im Ende-gut-Alles-gut süßer Selbsterhöhung befunden oder aber in seinem eigenen Zurückbleiben hinter dem tätigen Helden entlarvt gefühlt haben: Er war nicht ohne weitere Warnung ans Ziel gelangt. Der Weg führte an einer »weird, nocturnal apparition« vorbei – den »Wieroos«.42 Dieses Wesen wird seinem Namen gerecht: Es ist ein »weirdo«. Der letzte Zweifel daran, dass es sich hier um den Vampir, Symbol der Degeneration, handelt, wird in der Beschreibung ihrer »City of Human Skulls« beseitigt: »Hanging by their knees from this perch, their heads downward and their bodies wrapped in their huge wings, slept the creatures of the night before – like two great, horrid bats they hung, asleep«.43 Von Anbeginn der Zeit haben die Wieroos gegen eine andere hoch entwickelte Hominidenrasse um die Vormacht auf Caspak gekämpft. Da sie den Teufelskreis der buchstäblichen Rekapitulation jedoch nur soweit durchbrochen haben, dass sie männliche Babys (statt Eier) hervorbringen, sind sie gezwungen, ihre Frauen zu stehlen. Sie müssen sich durch ständige ›Rassenmischung‹ vor dem ›Rassensuizid‹ bewahren. Um dem Fortschritt Richtung Hochzivilisation nachzuhelfen, haben sie des Weiteren Eugenik betrieben. Das Resultat ist aber ein düsteres, sind diese Großstadtwesen doch »naturally born criminals«.

Mit den Wieroos scheint Burroughs noch deutlicher davor gewarnt zu haben, was ihm als ein Übermaß an zivilisatorischem Wohlstand und gekünstelter Kultiviertheit, ein Verlust an Körperlichkeit durch Vergeistigung, ein Sich-Entfernen vom ureigenen ›Rassepotential‹ galt. Wie Osborn

40 | Ebd., Kap. 7.

41 | Das Pferd war wichtiges Symbol und Instrument der Männlichkeit und Osborns liebstes Beispiel für orthogenetische Evolution.

42 | E.R. Burroughs: »Out of Time's Abyss«, Kap. 1.

43 | Ebd., Kap. 2.

sah er die Amerikaner angelsächsischer Herkunft durch Degeneration und ›Rassenselbstmord‹ bedroht. Danach entfremdete ein schwächerer, entmännlicher Lebensstil den Amerikaner von seiner Natur und setzte die natürliche Selektion außer Kraft. Demgegenüber behandelte Burroughs das Thema der Eugenik in seiner Science/fiction kontrovers, obwohl er sich wie Osborn öffentlich positiv zu eugenischen Maßnahmen wie Geburtenkontrolle und Sterilisation äußerte. Man kann sich vorstellen, dass es für einen Vertreter des Individualismus und des Sozialdarwinismus eine zwiespältige Angelegenheit sein musste, wenn der Staat in die privatesten Winkel der Gesellschaft einzudringen drohte. Die Romanfiguren legen nahe, dass Burroughs ›den natürlichen amerikanischen Mann‹ sehr wohl für fähig hielt, sich vor ›Rassenmischung‹ zu hüten und die fitteste Partnerin zu wählen, genauso wie Osborn es für die steinzeitlichen Rassen wie den Cro-Magnon postulierte. Dem »race plasm« abträgliche ›Rassenkreuzungen‹ waren demnach eine neuere, degenerative Erscheinung.⁴⁴

3. Science/fiction als Erziehung durch Unterhaltung

Burroughs schrieb in seiner Science/fiction gegen den Prozess der ›Entartung‹ an. Die neuen Möglichkeiten multimedialer Verbreitung waren dabei ein willkommenes Instrument, und wie John Taliaferro beschreibt, kann Burroughs' Karriere als eine Fallstudie der aufkommenden Massenmedien gelesen werden.⁴⁵ Wer nicht wie Andrews selbst Expeditionen unternehmen konnte, um seine primitiven Instinkte zu wecken, sollte in Burroughs' wissenschaftlichen Romanzen einen Ersatz finden. So begleitet der Leser die burroughsschen Helden auf dem Weg vom caspakischen Süden nach Norden, auf dem Pfad der Reinwaschung von verweichlichenen Zivilisationsfolgen zurück in eine mögliche Zukunft, den Amerikaner »reduced to the max«. Wie eingangs angesprochen zeigt sich darin die Pa-

44 | Michael Orth kommt zu dem ähnlichen Schluss, dass in Burroughs' Romanen die ›gesunden Rassen‹ keine ›Rassenmischung‹ betreiben und die weißen Helden am Ende die ›fitteste Frau‹ haben. Michael Orth: »Utopia in the Pulp. The Apocalyptic Pastoralism of Edgar Rice Burroughs«, in: *Extrapolation* 27.3 (1986), S. 221-233. In späteren Romanen drückte Burroughs eine weniger ambivalente Haltung gegenüber der Eugenik aus als hier für die Caspak-Trilogie diskutiert (vgl. J. Taliaferro: *Tarzan Forever*, S. 225-231). Osborn war ein Mitglied der Immigration Restriction League, Mitgründer der Galton Society in 1918 und Gastgeber und Präsident des Zweiten Internationalen Eugenikkongresses am AMNH. Vgl. z.B. Henry Fairfield Osborn: »The Second International Congress of Eugenics Address of Welcome«, in: *Science, New Series* 54.1397 (1921), S. 311-313; ders.: »Preface«, in: Madison Grant, *The Passing of the Great Race; or, The Racial Basis of European History*, 1916, New York: Charles Scribner's Sons 1923, S. vii-xiii.

45 | Vgl. J. Taliaferro: *Tarzan Forever*.

rallele zu Osborn, um die es mir schlussendlich geht. Osborn, der ebenfalls ein Meister der neuen Verbreitungstechnologien war, sah in den von ihm gestalteten Ausstellungen im AMNH – der Hall of Fossil Mammals (1895), der Hall of Fossil Reptiles (1905), und der Hall of the Age of Man (1924, begonnen 1915) – die Möglichkeit, dem Industrie- und Stadtmenschen ein Naturerlebnis mit erzieherischem Moment zu ermöglichen. Die Exponate als Natursubstitute sollten ein transformierendes Erlebnis fördern, ein Mittel zur körperlichen und mentalen Regeneration sein.⁴⁶

Wie Greg Mitman für den Bronx Zoo trefflich feststellt, hat »re-creation« hier den doppelten Sinn von Rekonstruktion der Natur und Regeneration des Besuchers.⁴⁷ In Bezug auf Osborns Vorstellungen zur menschlichen Evolution ist »Re-kreation« durchaus noch auf eine andere Weise zu verstehen. Er zielte auf eine Wiederherstellung dessen, was für ihn den wahren amerikanischen Charakter ausmachte. Wie wir gesehen haben, eignete sich insbesondere der Steinzeitmensch für die Erziehung durch Unterhaltung. Der Cro-Magnon nahm dabei die Sonderstellung einer Superrasse ein. Auch er war ein paläolithischer Tarzan, gerade genügend kultiviert, um seinem schönen Geiste Ausdruck zu verleihen, aber noch im Einklang mit den Gesetzen der Natur und seiner eigenen Essenz.

Das Ziel einer individuellen und »rassischen« Erhaltung und Regeneration bedingte nicht nur, dass viele Menschen erreicht wurden; die Leser und Betrachterinnen der Science/fiction mussten darüber hinaus dazu bewegt werden, mit den multimedial vermittelten Geschichten zu interagieren. Die Naturalisierung der in populärwissenschaftlichen Forschungsreiseberichten und in wissenschaftlichen Romanzen geschilderten verlorenen Welten wurde dadurch erleichtert, dass an die Tradition der »quest«-Narrative und deren zeitgenössische Umsetzungen im Pioniermythos angeknüpft wurde. Die Geschichten griffen des Weiteren dem Leser wohl vertraute Diskurse über Degeneration, »Rassenmischung« und »Rassenselbstmord« auf sowie deren Korrektive: Eugenik und Freilandbewegung bzw. »strenuous life«. Burroughs erhöhte die Authentizität und Vertrautheit seiner Science/fiction, indem er die wissenschaftlichen Evolutionsszenarien, Bilder und Exponate der Zeit adaptierte und den anthropologischen Blick auf seine Menschenaffen und Affenmenschen einnahm, während sowohl Osborn als auch Andrews explizit Querbezüge zur Literatur herstellten.

Allerdings waren weder verbale noch visuelle Rekonstruktionen der Evolutionsgeschichte eindeutig, so dass Leserschaft und Publikum möglicherweise eigene Visionen entwickelten. So waren zum Beispiel die Ex-

46 | Vgl. Ronald Rainger: *An Agenda for Antiquity*. Henry Fairfield Osborn & Vertebrate Paleontology at the American Museum of Natural History, 1890-1935, Tuscaloosa: The University of Alabama Press 1991, insbesondere Kap. 5.

47 | Gregg Mitman: »When Nature Is the Zoo. Vision and Power in the Art and Science of Natural History«, in: *Osiris*, 2nd Series 11, Science in the Field (1996), S. 117-143.

ponate in Osborns Hall of the Age of Man in ihrer Bedeutung keineswegs stabilisiert. Insbesondere Charles Knights weltberühmte Wandbilder der Neandertaler, der Cro-Magnons und des neolithisch-nordischen Typs waren missverständlich. Osborn wollte die jährlich mehr als 100.000 Besucher vor ›Rassenmischung‹ und anderen Ursachen der Degeneration warnen, denn nie war der Mensch so perfekt gewesen wie der Cro-Magnon.⁴⁸ Anstelle dieser Lektion scheint die Bildreihe jedoch auf den ersten Blick eher eine lineare Höherentwicklung darzustellen, die den Betrachter in seiner Lebensweise bestätigen und beruhigen konnte, anstatt ihn, wie von Osborn intendiert, an eine verlorene Harmonie mit der Natur und der ›rassischen Seele‹ zu erinnern.⁴⁹

Obwohl Burroughs in der Caspak-Trilogie eine lineare Höherentwicklung durch die bekannten Hominidenformen imaginierte, die mit einer Hierarchie heutiger Menschentypen in Analogie stand, erreichte ihn die Vorstellung vom Cro-Magnon als paläolithischem Tarzan durchaus. So schrieb er in »I See a New Race«:

»Every one knew that there was something quite wrong with the way in which man utilized the powers that evolution had given him. He was not far from perfect, but he did not appear to be improving as the centuries unrolled. There were many, in the 20th Century, who believed that the masses were less intelligent than the Cro-Magnon race of Paleolithic times. But, even worse, it was apparent that as the stupid multiplied without restriction the whole world was constantly growing stupider.«⁵⁰

Burroughs' Science/fiction stieß aber ihrerseits auf Widerstand. Während seine Publikationen zum Beispiel in Deutschland zunächst große Erfolge verzeichneten, wurde er von den Regalen der Buchhändler verbannt, als eine Raubübersetzung von »The Land that Time Forgot« auf den Markt kam, in welchem er die deutschen Soldaten des Ersten Weltkriegs als eine sadistische und hinterhältige ›Rasse‹ zeichnete, die in ihren Werten hinter den niedrigsten prähistorischen Rassen zurückstand. Burroughs, der stets gewillt war, seine Fantasien mit seiner Leserschaft auszuhandeln, reagierte mit einer positiven Darstellung der deutschen Figuren in späteren Roma-

48 | Vgl. z.B. H.F. Osborn: *Man Rises to Parnassus*, S. 155-187. Zur Ausstellung vgl. ders.: *The Hall of the Age of Man*, New York, American Museum of Natural History Guidebook 52, 1925.

49 | Vgl. Constance Areson Clark: »Evolution for John Doe. Pictures, the Public, and the Scopes Trial Debate«, in: *The Journal of American History* 87.4 (2001), S. 1275-1303.

50 | Unveröffentlicht (1930er Jahre), zitiert in J. Taliaferro: *Tarzan Forever*, S. 266. Burroughs verlangte in diesem Text nach Intelligenztests für Politiker und Wähler und nach eugenischen Maßnahmen zur Erhöhung der allgemeinen Intelligenz.

nen wie etwa »Tarzan at the Earth's Core«, wo diese als die treuen Freunde des weißen Affenmenschen erscheinen.⁵¹ Sein Versuch zur Versöhnung schlug fehl, weist aber noch einmal darauf hin, dass Lost-World-Science/fiction in der Interaktion mit Öffentlichkeiten entstand. Als »experiment in the mental laboratory which we call imagination« dienten die Vergangenheitsvisionen der Aushandlung möglicher Zukunftsszenarien in einer von Umbrüchen gequälten Gegenwart.

Literatur

- Andrews, Roy Chapman: *On the Trail of Ancient Man. A Narrative of the Field Work of the Central Asiatic Expeditions*, New York: G. P. Putnam's Sons 1926.
- Bederman, Gail: *Manliness & Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago: The University of Chicago Press 1995.
- Burroughs, Edgar Rice: *Tarzan at the Earth's Core*, 1930, New York: Ballantine Books 1964.
- Burroughs, Edgar Rice: *The Wizard of Venus*, Canaveral Press 1964.
- Burroughs, Edgar Rice: »The Land That Time Forgot«, in: *The Blue Book Magazine* (August 1918).
- Burroughs, Edgar Rice: »The People That Time Forgot«, in: *The Blue Book Magazine* (October 1918).
- Burroughs, Edgar Rice: »Out of Time's Abyss«, in: *The Blue Book Magazine* (December 1918).
- Campbell, Joseph: *The Hero With a Thousand Faces*, 1949, Princeton: Princeton University Press 1968.
- Clark, Constance Areson: »Evolution for John Doe. Pictures, the Public, and the Scopes Trial Debate«, in: *The Journal of American History* 87.4 (2001), S. 1275-1303.
- Culler, Jonathan Dwight: *Structuralist Poetics. Structuralism, Poetics, and the Study of Literature*, 1975, London: Routledge 2002.
- Gould, Stephen Jay: *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge: The Belknap Press of the Harvard University Press 1977.
- Landau, Misia: *Narratives of Human Evolution*, New Haven: Yale University Press 1991.
- Mitman, Gregg: »When Nature Is the Zoo. Vision and Power in the Art and Science of Natural History«, in: *Osiris*, 2nd Series 11, *Science in the Field* (1996), S. 117-143.

51 | Auf Leserempörung entfernte Burroughs auch die Tiger aus Tarzans Afrika und das passende Ende für den Film »Tarzan of the Apes« (1918) wollte er gar durch eine Meinungsumfrage eruieren.

- Nash, Roderick Frazier: »The American Cult of the Primitive«, in: *American Quarterly* 18.3 (Autumn 1966), S. 517-537.
- Orth, Michael: »Utopia in the Pulps. The Apocalyptic Pastoralism of Edgar Rice Burroughs«, in: *Extrapolation* 27.3 (1986), S. 221-233.
- Osborn, Henry Fairfield: *The Age of Mammals in Europe, Asia and North America*, New York: Macmillan 1910.
- Osborn, Henry Fairfield: *Men of the Old Stone Age, Their Environment, Life and Art*, 1915, New York: Charles Scribner's Sons 1916.
- Osborn, Henry Fairfield: »The Second International Congress of Eugenics Address of Welcome«, in: *Science, New Series* 54.1397 (1921), S. 311-313.
- Osborn, Henry Fairfield: »Preface«, in: Madison Grant, *The Passing of the Great Race; or, The Racial Basis of European History*, 1916, New York: Charles Scribner's Sons 1923, S. vii-xiii.
- Osborn, Henry Fairfield: »The Cavemen Knew«, in: *Collier's Magazine* 75.21 (23 May 1925), S. 23.
- Osborn, Henry Fairfield: *The Hall of the Age of Man*, New York, American Museum of Natural History Guidebook 52, 1925.
- Osborn, Henry Fairfield: »The Plateau Habitat of the Pro-Dawn Man«, in: *Science, New Series* 67.1745 (1928), S. 570-571.
- Osborn, Henry Fairfield: *Man Rises to Parnassus*, 1927, Princeton: Princeton University Press 1928.
- Osborn, Henry Fairfield: *Fifty-Two Years of Research, Observation and Publication, 1877-1929. A Life Adventure in Breadth and Depth*, New York: Charles Scribner's Sons 1930.
- Porges, Irwin: *Edgar Rice Burroughs. The Man Who Created Tarzan*, 2 Bde., Bd. 1, New York: Ballantine Books 1975.
- Rainger, Ronald: *An Agenda for Antiquity. Henry Fairfield Osborn & Vertebrate Paleontology at the American Museum of Natural History, 1890-1935*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press 1991.
- Regal, Brian: *Henry Fairfield Osborn. Race, and the Search for the Origins of Man*, Aldershot: Ashgate 2002.
- Roosevelt, Theodore: *The Strenuous Life*, 1905, Bedford: Applewood Books 1991.
- Samuels, David: »These Are the Stories That the Dogs Tell«. *Discourses of Identity and Difference in Ethnography and Science Fiction*«, in: *Cultural Anthropology* 11.1 (February 1996), S. 88-188.
- Sommer, Marianne: »*Ancient Hunters and Their Modern Representatives*. William Sollas's (1849-1936) Anthropology from Disappointed Bridge to Trunkless Tree and the Instrumentalisation of Racial Conflict«, in: *Journal of the History of Biology* 38.2 (2005), S. 327-365.
- Sommer, Marianne: »How Cultural Is Heritage? Humanity's Black Sheep from Charles Darwin to Jack London«, in: Staffan Müller-Wille/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *A Cultural History of Heredity III. Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Berlin: Max Planck Institute for the History of Science Reprint 294 (2005), S. 233-253.

- Sommer, Marianne: »Mirror, Mirror on the Wall. Neanderthal as Image and ›Distortion‹ in Early 20th Century French Science and Press«, in: *Social Science Studies* 36.2 (2006), S. 207-240.
- Sommer, Marianne: »The Lost World as Laboratory. The Politics of Evolution Between Science and Fiction in Early Twentieth-Century America«, in: *Configurations* (2008), im Druck.
- Taliaferro, John: *Tarzan Forever. The Life of Edgar Rice Burroughs, Creator of Tarzan*, New York: Scribner 1999.
- Torgovnick, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: The University of Chicago Press 1990.
- Turner, Frederick Jackson: »The Significance of the Frontier in American History« (1894), in: John Mack Faragher (Hg.), *Reading Frederick Jackson Turner. »The Significance of the Frontier in American History« and Other Essays*, New York: Henry Holt 1994, S. 31-60.

Tarzan und der Tonfilm.

Verhandlungen zwischen »science« und »fiction«

SHANE DENSON

Die Geschichte der Tarzan-Figur markiert Schnittstellen zwischen literarisch-fiktionalen und wissenschaftlichen Diskursen (Evolutionstheorien, Eugenik, Genetik, Soziobiologie, Primatologie, Anthropologie usw.) – zwischen »science« und »fiction« – und damit einen flexiblen, hybriden Ort der Durchkreuzung, des Aufeinandertreffens und des wechselseitigen Austauschs zwischen »seriöser« Forschung und ihrer Popularisierung.¹ Wie jedes diskursive Phänomen, egal ob fiktional oder wissenschaftlich, benötigt die Figur materielle Träger oder Medien, um als ein solcher Knotenpunkt fungieren zu können. Das Medium, das die Form der Figur – und daher auch die möglichen Formen des diskursiven Austausches, der anhand des Affenmenschen stattfinden kann – am meisten bestimmt, verbreitet und auch transformiert hat, ist der Film. Doch in entscheidenden Phasen seiner Geschichte fand sich auch der Film, ähnlich wie Tarzan, in einer zwiespältigen Position zwischen »science« und »fiction«. Johnny Weissmüllers Darstellung des Affenmenschen etablierte nicht nur Tarzan als populäre Ikone in ihrer bis heute gültigen Form, sondern steht gleichzeitig im wesentlichen Bezug zu einer solchen Umbruchperiode der Filmgeschichte. Diese Koinzidenz wird in den Weissmüller-Filmen indirekt zum Thema, wenn narrative Filminhalte in eine selbstreflexive Beziehung zum technischen Medium treten.

Dieser Aufsatz möchte zeigen, dass die historischen und formellen Resonanzen von Figur und Medium gewichtige und anhaltende Konsequenzen für eine theoretische Auseinandersetzung mit Tarzan haben – Konsequenzen, die auch für die breiter angelegten kulturtheoretischen Debatten um die Figur des Affenmenschen (sein Lavieren zwischen Mensch und Tier, das Hin und Her zwischen Primitivität und Zivilisation, die Binari-

1 | Vielen Dank an Ulf Kossatz, Karin Denson und Ruth Mayer für ihre hilfreichen Kommentare zu früheren Versionen dieses Aufsatzes.

tät von Natur und Kultur etc.) höchst relevant sind. Im Folgenden sollen nach einer kurzen Einführung in den film- und technologiehistorischen Kontext die Relationen des ikonischen Grenzgängers zu den Medien seiner Darstellung historisierend untersucht werden.

1. Der frühe Tonfilm als Science-Fiction

Die populäre Vorstellung von Tarzan ist maßgeblich von den Abenteuern geprägt, die der Affenmensch seit achtzig Jahren im visuellen Medium des Films erlebt hat. Doch die Vorstellung ist selbst nur zum Teil visueller Natur. Denn neben der ikonischen Gestalt eines muskulösen, unbehaarten und kaum bekleideten weißen Körpers, der sich an Lianen von Baum zu Baum schwingt, verbinden wir mit dem Namen Tarzan auch die charakteristischen Laute, die er von sich gibt: gebrochene Dialoge (»Ich Tarzan«), primitiv-animalische Ausrufe (»Ungawa!«) und vor allem den eigenartigen Schrei, der eine eindeutige Zuordnung zum Menschen- oder Tierreich kaum zulässt. Insbesondere dieser Schrei gehört untrennbar zu dem ikonischen Bild, das vor allem Johnny Weissmüller ab 1932 verkörpert und fest etabliert hat. Heute sind Bild und Ton zu einer einheitlichen Figur »Tarzan« zusammengeschmolzen. Doch das war nicht immer so: Tatsächlich müssen wir uns vor Augen (und Ohren) führen, dass die optischen und akustischen Eindrücke des Tonfilms nicht zu jeder Zeit im Einklang waren.

Als das Kino noch das Sprechen lernte, mussten auch die Zuschauer erst lernen, wie sich Töne aus den neu installierten Lautsprechern zu den auf der Leinwand abgebildeten Figuren verhielten. Die komplexen Beziehungen des Film-Sounds (in diegetischen sowie extradiegetischen Varianten)² zu einer durch Bilder offenbarten fiktionalen Welt waren ungeklärt, gleichzeitig wurde die aufsehenerregende und spektakuläre technische Neuheit des Sounds zum Thema. Auch als Synchronisationsprobleme nur noch selten auftraten, ergab sich oft eine Dissonanz zwischen dem Visuellen und dem Akustischen im Tonfilm, die auf der doppelten Positionierung des filmischen Tons basierte: Der Ton versprach einerseits einen gesteigerten Realismus bei der Vermittlung der narrativen Inhalte – als vermittelndes Medium schien er damit hinter der erzählten Geschichte zu »verschwinden«. Andererseits aber verlor der Ton diese Aura des Unauffälligen immer wieder, weil er als Produkt wissenschaftlicher und technischer Innovation in den Vordergrund trat und so die Wahrnehmung der Zuschauer zentral bestimmte. Die Funktion des Filmtons als erweiterte Basis für

2 | Unter dem Begriff »Diegese« versteht man die narrative Welt, in der die filmischen Charaktere agieren, das gesamte (fiktive) Universum, in dem die Erzählung spielt. In Bezug auf den filmischen Sound sind beispielsweise Dialoge diegetisch, während Hintergrundmusik, die für die Zuschauer, aber nicht für die Charaktere hörbar ist, extradiegetisch ist.

eine sinnliche Immersion in die Filmwelt wurde zwar sofort erkannt, aber dennoch lenkte der Ton anfänglich auch vom Narrativen ab und spaltete die Aufmerksamkeit der Zuschauer zwischen der Fiktion und der Technik, die den Sound ermöglichte. Diese Spannungen bestanden nicht lange, sie lösten sich rasch in Routine und Konvention auf. Aber während der Übergangsperiode vom Stumm- zum Tonfilm (Ende der 1920er bis Anfang der 1930er Jahre) schwebte das Medium zwischen zwei alternativen Verfahren: dem der transparenten Darstellung, die unauffällig die Rezeption filmisch erzählter Geschichten ermöglicht, und dem der hartnäckigen Erinnerung an die technische Konstruiertheit des Films.

Diese technische Konstruiertheit äußerte sich zunächst in der physischen Konstellation von Lautsprecher und Leinwand im Kinosaal – eine Konstellation, die von den technisch-wissenschaftlichen Bestrebungen zeugte, welche die Synchronisation von Bild und Ton möglich gemacht hatten. Viele Filme der Ära nutzten die Spannung zwischen den technisch-wissenschaftlichen und den fiktionsvermittelnden Aspekten des Mediums: Sie stellten die neue Technik gezielt in den Mittelpunkt ihrer Geschichten, wo sie als eigenständige Attraktion auftrat – und nicht als neutrales Hilfsmittel wirkte.³

Die Bezeichnung »zwischen «science« und «fiction»« beschreibt also die Situation des jungen Tonfilms in den Diskursen und Wahrnehmungen einer Zeit, in der Zuschauer (einschließlich Filmkritiker und -produzenten) eine gesteigerte Sensibilität für die mediale Basis des Films zeigten. Die kinematische Übergangsphase zum Tonfilm ähnelte in dieser Hinsicht dem »cinema of attractions«, wie der Filmhistoriker Tom Gunning die Frühphase der Bewegten Bilder (ca. 1895 bis 1906) genannt hat.⁴ Die ersten Filme dienten tatsächlich primär zur Demonstration filmischer Technik (man denke an den Lumièreschen *Cinématographe*), sie vermittelten nur sekundär narrative Inhalte. Selbst Méliès' fantastische Welten fungierten letztlich als Vorwand für die Vorführung von Zaubertricks, wie sie nur das Kino bieten konnte.⁵ Somit trat beim »cinema of attractions« die kinematische Maschinerie ins Zentrum des Interesses, sie wurde aber gleichzeitig als Nebenprodukt größer angelegter wissenschaftlicher Entwicklungen mit seriöseren sozialen Funktionen (Muybridges und Mareys physiologische Bewegungsstudien, Edisons ursprünglich für kommerzielle Zwecke gedachte Kommunikationstechnologien) verstanden. Nicht Filme sondern Apparate, die statischen Bildern Bewegung verleihen konnten, waren die Hauptattraktionen des frühen Kinos.⁶

3 | Zur Rezeption und Wirkung des frühen Filmtons vgl. Robert Spadoni: »The Uncanny Body of Early Sound Film«, in: *The Velvet Light Trap* 51 (2003), S. 4-16.

4 | Vgl. ebd., S. 6ff, 12ff. Zum Begriff »cinema of attractions« siehe Tom Gunning: »The Cinema of Attraction[s]«, in: *Wide Angle* 8.3-4 (1986), S. 63-70.

5 | Vgl. ebd., S. 64.

6 | »Early audiences went to see machines demonstrated [...] rather than to

Angesichts dieser allgemeinen Unterordnung des Narrativen unter das Technisch-Wissenschaftliche hat Brooks Landon die provokante These aufgestellt, dass alle narrativen Filme aus der ersten Dekade des Kinos als Science-Fiction anzusehen sind.⁷ Demzufolge befasst sich filmische Science-Fiction weniger mit Fiktionen über die Wissenschaft als vielmehr mit der fiktional eingerahmten Zurschaustellung der technischen Möglichkeiten des Kinos. So werden durch aufwändige Spezialeffekte »utopische Momente« der filmischen Selbstreflexion inszeniert, die den diskursiven Konstruktionen der Diegese entgegengesetzt sind.⁸ Doch während die Wirkungsmacht solcher Momente in der heutigen Science-Fiction aus der Auffälligkeit der Effekte im Vergleich zur dominanten Basis der Diegese resultiert, fehlte dieser entscheidende Kontrast in den frühen Jahren des Kinos. Damals stellte die technische Innovation einen Hintergrund dar, dessen spektakuläre Neuheit jedes fiktionale Spektakel zu verdrängen drohte. Erst als der Reiz des Neuen langsam nachließ, begann das Narrativ seinen Aufstieg zum privilegierten Gegenstand der Filmbetrachtung – bis schließlich das klassische Hollywood-Kino die Umkehrung der früheren Verhältnisse vom Filmisch-Technischen zur Fiktionalität vollbrachte.⁹ Mit der Etablierung der Prinzipien des »continuity editing« in der sogenannten klassischen Phase des Hollywood-Kinos (ca. 1917 bis 1960) wurde die Unauffälligkeit und Transparenz des Mediums zur Norm erklärt, um die ungebrochene Einbindung des Zuschauers in die diegetische Welt zu gewährleisten.

Gerade angesichts dieser »Nachgeschichte« ist die kinematische Periode des Übergangs zwischen Stumm- und Tonfilm so interessant: sie stellt eine frappierende, wenn auch kurzlebige Rückkehr zu einer mediumfixierten Form des Zuschauens dar.¹⁰ Die Faszination der plötzlich sprechenden Bilder rückte für einen Moment die technisch-wissenschaftlichen Bedingungen des Kinos wieder ins Zentrum der Zuschauerwahrnehmung. Außerdem trat die mechanische Filmvertonung zuerst in Form isolierter Einlagen in sonst stummen Filmen und Filmprogrammen auf, so dass sich gleichsam Toninseln innerhalb der etablierten Stummfilmkonven-

view films. It was the Cinematographe, the Biograph or the Vitascope that were advertised on the variety bills in which they premiered, not *The Baby's Breakfast* or *The Black Diamond Express*«. Ebd., S. 66.

7 | Vgl. Brooks Landon: »Diegetic or Digital? The Convergence of Science Fiction Literature and Science Fiction Film in Hypermedia«, in: Annette Kuhn (Hg.), *Alien Zone II*, London: Verso 1999, S. 31-49, hier S. 31.

8 | Ebd., S. 39.

9 | Zum klassischen Hollywood-Kino vgl. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985.

10 | Vgl. R. Spadoni, »The Uncanny Body«, S. 6ff.

tionen herausbildeten.¹¹ Aufgrund dieses Kontrasts, der die neue Technik noch radikaler – vielleicht sogar ›utopisch‹ – hervorbrechen ließ, meine ich, dass die Übergangsperiode offensichtlicher noch als das frühe Kino durch einen Science-Fiction-Modus des Zuschauens bestimmt wird. Und die Figur Tarzan lässt diesen Modus exemplarisch deutlich werden.

2. Der letzte Schrei: »Tarzan the Tiger« (1929)

Der natürlich-primitive Dschungel des Affenmenschen Tarzan scheint auf den ersten Blick eine ungünstige Kulisse für die Inszenierung einer medialen Selbstreflexion im Stil der Science-Fiction zu sein.¹² Doch der erste mechanisch vertonte »Tarzan«-Film zeigt, dass gerade der primitivste aller Orte ein geeigneter Schauplatz für die neue Technik war. »Tarzan the Tiger« (1929), ein fünfzehnteiliger Fortsetzungsfilm, wurde als Stummfilm produziert, aber auch in einer Tonversion veröffentlicht. Der nachträglich aufgenommene Soundtrack, der auf Schallplatten aufgezeichnet worden war und synchron zum Film abgespielt werden sollte, besteht hauptsächlich aus orchesterlicher Musik, die die abgebildeten Handlungen untermalen und Aufmerksamkeitslenkung betreiben sollte – ganz im Stil der Stummfilm-Begleitmusik. Der Film zeigt einen sprachlich versierten Lord Grey-stoke, dessen Worte aber für das Kino-Publikum stumm bleiben: Dialoge werden nur schriftlich in Zwischentiteln dargestellt, während die nicht-diegetische Musik ununterbrochen weiterspielt. Doch gegen diesen tonalen Hintergrund bilden sich akustische Figuren heraus, deren Spektakel-Charakter heute leicht zu übersehen ist: Geräusche wie hörbare Schritte oder das Scheppern von fallendem Geschirr. Da sie zeitgleich mit den entsprechenden Bildern ertönen, weisen sie eine klare diegetische Funktion auf. Darüber hinaus dienen sie aber auch der Demonstration, dass das Synchronisationsproblem gelöst wurde (vorausgesetzt, die Nadeltontechnik versagte nicht), veranschaulichen die Koordination von Bild und Ton, die Edison und andere schon seit 1895 angestrebt hatten, und signalisieren das Ende eines langen wissenschaftlichen Experiments.¹³ Aufgrund dieser

11 | Vgl. ebd., S. 7.

12 | Barbara Creed weist darauf hin, dass die »Tarzan«-Filme der frühen 1930er Jahre in einem Kontext des filmgenerischen Experimentierens entstanden sind und Elemente der – noch nicht klar definierten – Gattungen des Westerns, des Horrors, der romantischen Komödie und des Musicals aufwiesen. Vgl. Barbara Creed: »Me Jane: You Tarzan! A Case of Mistaken Identity in Paradise«, in: *Continuum* 1.1 (1987), S. 159-174. Online abrufbar unter: www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.1/Creed.html vom 15.01.2008. Ich argumentiere in diesem Aufsatz, dass auch das Science-Fiction-Genre auf Creeds Liste gehört.

13 | Schon vor der kommerziellen Premiere von Filmprojektoren versuchte Edison, das Grammophon mit seinem Kinetoskop zu koordinieren. Vgl. dazu

Überdeterminiertheit passen sich die scheinbar banalen Geräusche nicht ganz in das Narrativ ein und der Zuschauer gerät in eine prekäre Lage: Die Koordination von Bild und Ton unter dem Vorzeichen der Diegese zielt auf die Integration der Subjektivität des Zuschauers in den Film-als-Narrativ, doch als Vorführung technisch-wissenschaftlicher Innovation wird dieses Ziel durchkreuzt, der Zuschauer von der Diegese abgelenkt. Die quasi-wissenschaftliche Beweisfunktion der Geräusche hängt aber nicht nur von deren erfolgreicher Synchronisation mit den Filmbildern ab, sondern auch von der daraus resultierenden Bedeutsamkeit im Kontext einer (jetzt kombiniert audio-visuellen) Filmerzählung. Daher vollziehen sich Zuschauerintegration und -ablenkung zeitgleich. Wird das narrative Gesamtbild durch das technische Spektakel zerstört, bricht auch die Basis der technisch-wissenschaftlichen Demonstration zusammen – denn eben die nahtlose Verflechtung von Bild/Ton/Narrativ soll demonstriert werden.

»Science« und »fiction« gehen so eine reversible Figur/Grund-Korrelation ein. Sie bilden ein instabiles Abhängigkeitsverhältnis, das letztlich auf die Instabilität des synchronisierten Sounds in der kinematischen Übergangsphase zurückzuführen ist. Diese dynamische Wechselwirkung wird nirgendwo dramatischer offenbar als bei Tarzans Schrei, der 1929 zum ersten Mal im Film zu hören war. Das Besondere an diesem Schrei besteht darin, dass der einzige Laut des Films, der von einem Menschen stammt, ausgerechnet animalisch besetzt ist. Daher kennzeichnet der Schrei Tarzan als primitiven Affenmenschen und situiert ihn in einer liminalen Position zwischen Tier- und Menschenwelt. Doch gerade im Kontrast zum artikulierten, aber (als Resultat der Produktionsweise und Doppelvermarktung des Films) auf der Leinwand stummen Lord Greystoke erscheint der mit der Macht der Vokalität begabte Tarzan paradoxerweise stärker zivilisatorisch geprägt als sein adeliges Alter Ego. Denn obwohl er im fernen Dschungel zuhause ist, ist er zugleich ein technisches Produkt der wissenschaftlichen Innovation, von der seine Stimme zeugt. Die Spannung zwischen »science« und »fiction«, zwischen diegetischer Integration und wissenschaftsorientierter Ablenkung, führt in »Tarzan the Tiger« so zu einer Transformation des Filmnarrativs selbst: Tarzans diegetische Grenzgänger-Position erhält eine neue mediumspezifische Dimension.

Charles Musser: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1990, S. 87-88. Sigmund Lubin vermarktete 1904 ein einfaches Filmtonsystem, das »cinephone« (vgl. ebd., S. 398). Edison zeigte 1913 ein neues System, das die Probleme der Synchronisation und der Tonverstärkung gelöst haben sollte. Wie später in »Tarzan the Tiger« dienten auch damals Aufnahmen von fallendem Geschirr zur Demonstration von Edisons Erfindung. Vgl. Robert Clyde Allen/Douglas Gomery: *Film History. Theory and Practice*, New York: McGraw-Hill 1985, S. 117.

3. Die Zähmung des Sounds: »Musica delent bestiam feram«

Laut Donald Crafton war die Übergangsphase zum Tonfilm schon Mitte 1931 vorbei – ein Jahr vor Weissmüllers erstem Tarzan-Auftritt.¹⁴ Bis dahin war die Spektakularität des neuen Sounds abgeklungen und mittels der Lichttontechnik konnten die letzten durch Synchronisationsfehler bedingten Bild/Ton-Dissonanzen behoben werden. Angesichts dieser Entwicklung sollte man erwarten, dass sich der Ton in der filmischen Erzählung stabilisierte, dass diegetische Geräusche nur noch diegetisch und nicht mehr selbstreflexiv fungierten. Tatsächlich wurde der Ton zum integralen Teil des Kino-Alltags; seine frühere Funktion, Spektakel zu markieren und dabei das Medium zu objektifizieren, wurde nur noch marginal aufrechterhalten: beispielsweise im Gebrüll des Löwen, mit dem MGM seine Filme eröffnete. Wenn jetzt ein Zuschauer noch auf Sound als technisches Ereignis (eher denn narratives Element) reagierte, wurde das gemeinhin als Zeichen für die Hinterweltlichkeit des Rezipienten verbucht, wie eine Schlüsselszene des zweiten MGM/Weissmüller-»Tarzan«-Films, »Tarzan and His Mate« (1934), suggeriert. Nachdem Jane der Zivilisation in »Tarzan the Ape Man« (1932) abgeschworen hat, um bei Tarzan im Dschungel zu bleiben, kehrt in der Fortsetzung ihr Verehrer Harry Holt zurück, um sie für sich zu gewinnen. Er versucht sie mit eleganten Kleidern und teurem Parfum zu verführen, und sein Plan scheint zunächst aufzugehen. Dann aber rauscht ein messerbewaffneter Tarzan aus den Bäumen herab, um Jane zu ›retten‹. Bezeichnenderweise wird Tarzan daraufhin ausgerechnet von einem Grammophon abgelenkt, das die neuesten Schallplatten aus London abspielt. Die weißen Männer missdeuten die Situation. Holts Weggenosse bemerkt: »Music still has charms to soothe the savage ... but« – mit Blick auf Jane – »I know a greater fascination«. Die Kamera zeigt uns allerdings eine andere Realität: Nicht die vermittelte Musik, sondern der vermittelnde Apparat bildet das Objekt für Tarzans Aufmerksamkeit – und so wird der Affenmensch an die Stelle des von der Tontechnik faszinierten Zuschauers des frühen Tonfilms gesetzt. Mit ironischer Distanz wird die transitionelle Rezeption der Tontechnik als ›primitiv‹ markiert.

Aber die Erwartungen der weißen Männer (dass Sound qua Inhalt eine ›domestizierende‹ Funktion gewinnt) und die implizite Selbstausslegung dieser Szene (dass die noch ungezähmte Techno-Faszination einer ›primitiven‹ Vergangenheit angehört, die erfahrene Zuschauer hinter sich gebracht haben) werden ihrerseits unterlaufen. Letztlich, so werden wir sehen, behält der Ton in den Weissmüller-Filmen eine demonstrative Funktion, die seiner diegetischen Rolle entgegenwirkt und damit auch die visuellen und narrativen Inhalte der Filmserie entscheidend destabilisiert.

14 | Vgl. Donald Crafton: *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York: Charles Scribner's Sons 1997, S. 267.

4. Der Ruf der Wildnis

Am deutlichsten wird dieser tonale Mehrwert in »Tarzan the Ape Man«, dem »locus classicus« der populären Tarzan-Repräsentation. Anstatt den Ton der Erzählung unterzuordnen, macht der Film den Ton regelrecht zu seinem Gegenstand – vom ersten Erschallen des unverkennbaren Weissmüller/Tarzan-Schreis bis zum akustisch überwältigenden Höhepunkt mit trommelnden Eingeborenen und trompetenden Elefanten. Der charakteristische Schrei ertönt zuerst, nachdem Jane, ihr Vater und eine Schar afrikanischer Träger das sagenumwobene Hochplateau Mutia Escarpment erstiegen haben. Die Charaktere haben keine Ahnung, wer hinter dem Schrei steckt (die Europäer fragen sich, ob Tier oder Mensch ihn ausstieß, während er für die Afrikaner einfach »juju« – also Zauberei – ist), und er schallt signifikanterweise aus dem Off: d.h. von einem ungesehenen Ort, der dem visuellen Medium durch den Sound erst eröffnet wurde. Damit gewinnt der Schrei eine nicht-narrative, demonstrative Funktion: Er bezeichnet die erweiterten Dimensionen des Tonfilms.

Die dabei erzeugte mediale Sensitivität wird kurz danach bekräftigt, als die Abenteurer eine Herde Nilpferde stören und eines der Tiere sie mit klaffendem Maul konfrontiert. Jane fragt rhetorisch: »would you say that was a friendly noise?« und macht dabei deutlich, dass hier nicht das Bild, sondern primär die Soundbeigabe dafür sorgt, dass das Tier ominös bedrohlich wirkt. Hier wird der Unterschied zwischen Ton- und Stummfilm markiert. Ohne den Sound könnte das Bild ebenso gut ein schläfrig gähnendes wie ein wütendes Tier zeigen. So ist die Szene als Vorführung zu verstehen. Sie demonstriert, dass im Vergleich zum Stummfilm die Synchronisation eine wesentlich direktere Wirkung von Bildern in narrativen Zusammenhängen herbeiführt. Doch die Tatsache, dass der diegetische Beitrag der Synchronisation hier offenkundig wird, erzeugt eine seltsame Asynchronie zwischen Bild-, Ton- und Erzählebene. Die Szene bezeugt die überlegene Konstruktionsweise der fiktionalen Welt im Tonfilm – gleichzeitig wird aber das Gerüst dieser Konstruktion nachdrücklich offen gelegt.

Diese Selbstreflexion hat dennoch eine narrativ-thematische Relevanz. Beide beschriebenen Szenen bereiten das Erscheinen des unheimlichen Tarzan vor und dienen dabei der Formulierung des zentralen Rätsels des Films. Sie definieren die fiktionalen, wissenschaftlichen und medialen Parameter der Frage nach der ungewissen Position Tarzans, die der Film inszeniert. Der ferne Ruf, den Jane als »weird« bezeichnet, kündigt die baldige Ankunft des Affenmenschen an und liefert den Anlass für die entscheidende Unsicherheit – ob Tarzan nun ein Tier oder ein Mensch ist. Während diese Frage nun prinzipiell auf der Basis einer wissenschaftlichen Ermittlung beantwortet werden könnte, erschließt sich die dritte, »afrikanische« Alternative – dass es sich bei dem Schrei um magisch-tauberbuisiertes »juju« handelt – nicht für eine analytische Annäherung. Somit

wird ein wesentlicher Unterschied zwischen ›zivilisierten‹ und ›primitiven‹ Kulturen an der Logos/Mythos-Dichotomie festgemacht, die die wissenschaftliche Rationalität der Europäer vom Aberglauben der Afrikaner trennt. Tier/Mensch, zivilisiert/primitiv: dies sind die Pole, innerhalb derer die Bestimmung von Tarzan stattfinden soll.

Diese Distinktionen implizieren aber auch medial-technische Differenzen, die in dem Gegensatz wissenschaftliche Instrumentierung/primitives Werkzeug verkörpert und besonders im Kontrast von Schusswaffe und Speer sichtbar werden – und hier liegt die unerwartete Relevanz des brüllenden Nilpferds. Denn die Szene stellt nicht nur eine Hommage an den Tonfilm dar, sondern lässt sich auch als Vorbereitung für eine andere Annäherung an Tarzans liminalen Status lesen. Der ungewisse Spalt zwischen synchronisierten Bildern und Tönen, der durch das klaffende Maul markiert wird, findet ein Gegenstück in späteren Aufnahmen des schreienden Tarzan. Auch wenn der Zuschauer mit eigenen Augen sieht, dass der Schrei aus Tarzans Mund kommen soll, bleibt das Rätsel seines Ursprungs bestehen, denn alle Schreie klingen exakt gleich und alle passen nur ungefähr zu Tarzans Lippen. Auch Weissmüllers vorgehaltene Hände können diese Dissonanz nicht ganz verdecken, denn die technische Perfektion des Schreies passt wohl zu keinem organischen Körper. Für den Rezipienten bedeutet dies eine Wiederkehr der Mensch/Tier-Frage. Und tatsächlich wird bis heute darüber debattiert, ob Weissmüller wirklich jodeln konnte oder ob der Schrei nicht ein Kompositum aus menschlichen und tierischen Lauten ist (was die Zusammensetzung angeht, ist die Rede von dem rückwärts abgespielten Jaulen einer Hyäne und dem Gemecker eines Kamels, die mit Aufnahmen einer Violine und eines Opersängers gemischt wurden).¹⁵ Wie auch immer: Der Schrei ist ein eindeutiges Produkt der Aufnahmetechnik, nicht ›live‹ von Weissmüller produziert, sondern offensichtlich über die Bilder gelegt, so dass eine wahrnehmbare Trennung zwischen Bild und Ton entsteht.

Die Aufmerksamkeit wird auf das Medium gelenkt, aber dieses Moment der Selbstreflexion, das die Narrative tendenziell sprengt, wird gleichwohl auf die thematische Grundfrage zurückgeleitet. Denn die Frage nach der Position des akustischen Schreies (relativ zur Diegese und zur Technik) ist eng mit der Frage nach der Position Tarzans mit Bezug auf die Gegensatzpaare Mensch/Tier, Zivilisation/Primitivität gekoppelt. Im Gegensatz zu »Tarzan the Tiger« von 1929 steht der Schrei hier nicht im Kontrast zu einem sprachlich artikulierten aber technisch verstummten Lord Greystoke (denn der Tarzan von 1932 hat weder Vorgeschichte noch Alter Ego) und auch die nicht-diegetische Musik, die äußerst sparsam eingesetzt wird, hat hier keine Kontrastfunktion. 1932 erscheint Tarzans Schrei als ›wilder‹

15 | Vgl. hierzu Clara Henderson: »When Hearts Beat Like Native Drums. Music and the Sexual Dimensions of the Notions of ›Savage‹ and ›Civilized‹ in *Tarzan and His Mate*, 1934«, in: *Africa Today* 48.4 (2001), S. 91-124, hier S. 99.

Sound im Gegensatz zum normalisierten Ton der Filmdialoge. Der Schrei wirft deshalb eine Interpretationsfrage auf, die an Janes Frage nach der Deutung des Nilpferds erinnert. Auf Tarzan bezogen ist diese Frage jedoch viel komplexer, denn sie problematisiert nun den Sinn menschlicher Diskurse und des Menschen überhaupt. Der ›wilde‹ Schrei destabilisiert die Sprache der fiktionalen Charaktere, indem er sie mit einer undeutbaren Mischung aus organischen und technischen Lautelementen konfrontiert. Tarzans Ruf hallt zwischen wissenschaftlicher Erklärbarkeit und Magie, Sinn und Bedeutungslosigkeit, Diegese und Tontechnik, er weist auf eine unheimliche Bivalenz zwischen Tierischem und Technischem, die nun als Bestimmungspole für den Menschen erscheinen, dessen Platz und Sinn unsicher geworden sind.

5. Im Dschungel hallt die Technik nach

Somit dringt der akustische Exzess des Schreis in die anderen Komponenten des Films vor, infiziert seine Thematiken, Erzählweisen und visuellen Images mit der Unentscheidbarkeit eines »science/fiction«-Grenzgängertums. Der vom Bild abgekoppelte Schrei entfremdet auch das Bild des Schreienden von der Fiktion. Zwischen der Figur Tarzan und dem Schauspieler Weissmüller eröffnet sich eine Kluft, die aufgrund des Star-Systems zwar schon latent präsent war, aber nun vom ›wilden‹ Sound technisch verstärkt wird. Trotz der zwangsläufigen Reintegration, die vom Zuschauer unbewusst vorgenommen wird, lebt diese Ambivalenz in der Doppelpositionierung von Tarzan/Weissmüller weiter – denn nicht nur die Figur Tarzan löst Assoziationen mit einem gleichermaßen fiktionalen und wissenschaftlich-technisch fundierten Wunderbaren aus, auch dem Star Weissmüller wird diese Aura des Übernatürlichen oder Extraordinären zugeschrieben. Der Affenmensch, der auch olympischer Schwimmer ist, wird zum Sex-Symbol und schließlich zum quasi-eugenischen Ideal.¹⁶ Die Loslösung von Bild und Ton, deren Resonanzschwingungen im Film sowie

16 | Promotionsmaterialien für »Tarzan Escapes« (1936) forderten Männer auf, ihre Männlichkeit an dem Vorbild Tarzan/Weissmüller buchstäblich zu messen. Eine Profilzeichnung des Affenmenschen ist mit genauen Angaben zu Weissmüllers Körperdimensionen (Größe, Gewicht, Kragen, Brust, Taille, Arme, Handgelenke, Oberschenkel und Waden) beschriftet. Die Überschrift lautet: »Are you a perfect Tarzan? Johnny Weissmuller is considered a physical marvel. How close are his measurements to yours?« Ähnlich werden auch Jungen ermuntert, auf ein Podest zu steigen, um die Frage zu beantworten: »Are you the perfect physical junior Tarzan?« Der Körper des jugendlichen Weissmüller, der als »perfect physical boy« gegolten haben soll, stellt dabei die Idealmaße eines werdenden Mannes dar. Das Plakat ist reproduziert unter: <http://greenbriarpictureshows.blogspot.com/2007/07/this-industry-aint-big-enough-for-two.html> vom 26.01.2008.

in der Wirklichkeit zu vernehmen sind, macht aus Tarzan/Weissmüller einen wirklich ›unheimlichen Körper‹, dessen Anziehungskraft sich nicht klar einordnen lässt.¹⁷

Der visuelle Nachhall der Tontechnik ist auch an anderer Stelle zu spüren. MGMs »Tarzan«-Serie ist mit Szenen gespickt, die einen in dialogfreien Weitaufnahmen fotografierten Tarzan bei der Ausführung übermenschlich schneller Bewegungen zeigen. Die Geschwindigkeit, mit der Tarzan schwimmt, läuft, klettert und auf Lianen schwingt, untermalt das Image des Affenmenschen als physisch perfektes Wesen. Viele dieser Szenen sind aber merklich beschleunigt worden und wirken ähnlich wie Stummfilme, die mit 16 oder 18 Bildern pro Sekunde gedreht, aber mit 24 Bildern pro Sekunde (dem neuen Standard für Tonfilme) projiziert wurden. Da die relativ neue Tonkamera noch recht teuer in ihrem Einsatz war¹⁸ und der alte Stummfilm-Apparat noch griffbereit lag, könnten diese Szenen durchaus Produkte des Versatzes verschiedener Bildfrequenzen und somit indirekte Resultate des technischen Übergangs zum Tonfilm sein. Wie auch immer: Es erscheint zumindest plausibel, dass in den Zuschauern eine Assoziation mit der Stummfilmära erweckt wurde, deren Variabilität von Dreh- und Projektionsraten – also die Disparitäten zwischen tatsächlichen Aufnahme- und empfohlenen Projektionsgeschwindigkeiten – oft zu lächerlichen Effekten führte.¹⁹ Die Demonstration von Tarzans physischer

17 | Wie Robert Spadoni zeigt, empfanden viele Zuschauer den frühen mechanischen Filmtönen als etwas Unheimliches; sie schrieben den Tönen phantomhafte oder gespenstische Qualitäten zu. Spadoni erklärt dieses Phänomen durch die Auffälligkeit der neuen Technik, die in den Wahrnehmungen der Zuschauer zwischen den Funktionen von Realismussteigerung und -zerstörung pendelte. So ließen sich die Körper der sprechenden Schauspieler selbst nicht mehr eindeutig der Diegese zuordnen, und sie verloren für viele Zuschauer den Anschein der physischen Materialität. Laut Spadoni wurde diese Unheimlichkeit auch nach Ende der Übergangsphase insbesondere vom Horror-Genre genutzt. Vgl. R. Spadoni: »The Uncanny Body«, S. 11-13. Auch die Darstellung Tarzans, so mein Argument, stützt sich auf diese instabilen, übergangsbedingten Rezeptionsdynamiken. Dies ist insbesondere in »Tarzan the Ape Man« der Fall, wo der noch bedrohlich wirkende Affenmensch eine klare Verwandtschaft mit den halb menschlichen Monstern des Horror-Films aufweist.

18 | Auch abgesehen von den hohen Material- und Gerätekosten war der Tonfilm mit hohen Betriebskosten verbunden: Er benötigte mehr Film pro gedrehter Minute, mehr Personal, um den Apparat zu bedienen, und implizierte Opportunitätskosten, die mit der Nichtnutzung des Stummfilmapparats einhergingen.

19 | Sogar unmittelbar bevor der Tonfilm eine Standardisierung auf 24 Bilder pro Sekunde mit sich brachte (1927), herrschten noch beachtliche Disparitäten zwischen tatsächlichen Aufnahme- und empfohlenen Projektionsgeschwindigkeiten. Vgl. Kevin Brownlow: »Silent Films. What Was the Right Speed?«, in: *Sight and Sound* 49:3 (1980), S. 164-167.

Überlegenheit bringt also auch eine Demonstration des Unterschieds von Ton- und Stummfilm mit sich.

Eine ähnliche Parallele zeigt sich in frühen Szenen des Films, in denen Jane und ihr Vater die kriegsbemalten afrikanischen Stämme inspizieren, die sich versammelt haben, um Handel zu treiben. Die weißen Charakter/Schauspieler, mithilfe der Rückprojektion in den Bildvordergrund eingefügt, stehen dabei stellvertretend für die Kinozuschauer. So sprechen diese Szenen ein voyeuristisches Interesse an, dessen Reizobjekt gleichermaßen vom Primitivismus der Darstellung und vom Exhibitionismus der filmischen Technik ausgemacht wird. Die Hintergrundbilder selbst weisen dabei sowohl diegetische als auch ethnografische Funktionen auf – eine Doppelung, wie sie sich auch in dem oft recycelten Tierfilmmaterial der »Tarzan«-Filme manifestiert, das in die fiktionalen Handlungen integriert wird. Die Natur- und Völker-Aufnahmen, die der Fiktion Authentizität sowohl verleihen als auch – aufgrund der Offensichtlichkeit der Rückprojektion – entziehen, stammen aus einer »echten« Afrika-Expedition. Sie sind Trophäen, die Regisseur W.S. Van Dyke 1929 auf einer (Film-)Safari für »Trader Horn« (1931) sammelte. Eben diese reichhaltige »Beute«, teuer erstanden und nicht in einem Film zu erschöpfen, wurde zum Anlass für die Produktion einer »Tarzan«-Reihe. So verwundert es auch nicht, dass die kostbaren Schätze so eingesetzt wurden, dass sie ihren eigenen, dem Narrativen nicht ganz untergeordneten Spektakel-Charakter beibehielten. Ein preschendes Nashorn, das sich Tarzan (und der Kamera) rasch nähert, droht – wie eine frühfilmische Lokomotive – aus der Leinwand herauszuspringen und den Zuschauer aus der Diegese und in den Kinosaal zurückzuwerfen. Unwillkürlich spürt man hier den Riss zwischen den aufeinander geschichteten Bildebenen – die mediale Technik sowie der zoologische Wert der Bilder kommen gleichermaßen zum Ausdruck. Ebenso spektakulär ist in diesem Szenario der heroische Einsatz des Filmemachers, der sich hier als Unterhalter, Wissenschaftler und Abenteurer in einem präsentiert.²⁰

In diesem Kontext gewinnt schließlich auch der zentrale narrative Konflikt, der sich durch MGMs »Tarzan«-Filme zieht, eine ironisch selbstreflexive Bedeutung. Die ausbeuterischen Pläne der weißen Europäer, die immer wieder auf der Suche nach Elfenbein in den verborgenen Elefantenfriedhof

20 | Interessant ist in diesem Zusammenhang die Einschätzung von Francis Birrell, der 1932 schrieb: »Tarzan has a hundred percent entertainment value, and gains enormously over such pictures as Trader Horn by never pretending to provide accurate information«. Zitiert in Barbara Creed: »Me Jane: You Tarzan!« o. S. Birrells Bemerkungen bezeugen die Präsenz einer »science/fiction«-Dichotomie in dem zeitgenössischen Diskurs (hier als normatives Kriterium herangezogen), übersehen aber die tief sitzende Instabilität, die den Begriff »Unterhaltung« im Kontext der medialen Umbruchperiode zwischen Fiktionalität und technisch-wissenschaftlicher Demonstration markiert.

einzufragen versuchen, werden jedes Mal von Tarzan durchkreuzt. Die Zivilisation wird somit aus dem Dschungel verbannt und die wissenschaftlich-imperialistisch-kommerzielle Eroberung der Natur denunziert. Doch die Kamera, die die filmische Darstellung dieser Antagonismen ermöglicht, ist selbst Teil einer grenzüberschreitenden Expedition und verstrickt sich daher selbst ebenso wie die Zuschauer in einem technisierten Verstoß gegen die Werte, die der Film offenbar vertritt.²¹ Man könnte dies schlicht als blinden Fleck auslegen, als einfachen Widerspruch zwischen Aussage und Performanz, oder vielleicht sogar einen Mechanismus der Ideologie darin suchen: eine Technik der vorgetäuschten Unschuld. Alternativ kann man das Paradox, in das die Kamera sich verstrickt, aber auch als Fortsetzung der medial/thematisch-verlinkten Destabilisierungen deuten, die sich anhand der Figur Tarzan in den Interferenzen zwischen »science« und »fiction«, (Vor-)Zeigen und Erzählen, Bild und Ton entfalten. Damit wird Ausbeutung nicht nur einfach das Ideal des Naturschutzes entgegengesetzt – darüber hinaus zeigt sich hier die Kamera, ähnlich wie Tarzan selber, in einer liminalen Position, denn sie begibt sich auf eine Gratwanderung zwischen wissenschaftlicher Objektivität, ideologischer Objektivierung und bloßem Objektsein.

Diese Überlegungen lassen sich nun auf einer noch grundlegenden Ebene weiterführen. Denn das Zelluloid, der materielle Träger der apparativ erfassten Bilder (sowie lichttontechnisch aufgezeichneten Klangbilder) des Films, entstand bekanntlich zunächst als Nebenprodukt des Versuchs, einen synthetischen Elfenbeinersatz für Billard-Kugeln zu schaffen.²² Nimmt man diesen Umstand ernst, dann eröffnet sich eine weitere – sicherlich unbeabsichtigte – selbstreflexive Beziehung zwischen Medium und Inhalt in den Weissmüller-»Tarzan«-Filmen. Denn nun erweisen sich die Konflikte zwischen Ausbeutern und Affenmenschen nicht nur als Plotmaterial oder als Mittel, dem Film ideologische Werte einzuschreiben, sie weisen darüber hinaus indirekt auf die materiellen Grundlagen des Mediums Films selbst. So gesehen suggeriert die Plünderung des Elefantenfriedhofs dann nicht nur eine Schändung der Natur, sondern auch eine Gefährdung

21 | Vgl. Thomas Doherty: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and In-surrection in American Cinema, 1930-1934*, New York: Columbia University Press 1999, S. 259: »Wounded in the stampede, a dying elephant leads the survivors to the graveyard of his species. ›Solemn and beautiful,‹ observes Jane. ›We shouldn't be here.‹ Her lines express the ecological pastoralism that coexists with the desire to penetrate the virgin land, the racial adventure film condemning the selfsame impulse to explore and exploit that propelled the expeditionary film. Ivory hunters, gold seekers, and meddling archaeologists are punished for intruding into the same areas the expeditionary cameramen violated without fear of retribution.«

22 | Zur Erfindung des Zelluloids vgl. Alfonso del Amo: »A Brief History of Plasticized Cellulose Nitrate or Celluloid«, in: *Journal of Film Preservation* 60/61 (2000), S. 41-45.

des Films in doppelter Weise: Denn gelänge sie, dann verschwände einerseits die Wildnis, die die Kamera für ihre eigenen abenteuerlichen Eroberungskampagnen benötigt; andererseits gäbe es keinen Grund für die Erzeugung von Zelluloid als Elfenbeinersatz mehr, so dass das Medium Film physikalisch (wenn auch nur fiktiv-kontrafaktisch) gefährdet wäre. Unter diesen – zugegebenermaßen sehr spekulativen – Vorzeichen betrachtet erweist sich Tarzan nicht nur als Hüter der Natur, sondern zugleich auch als Schutzherr der ihm Leben spendenden Filmtechnik.

6. Die Ontogenie transformiert die Phylogenie: Zur Mediengenealogie Tarzans

Eine zentrale Funktion der Figur Tarzan war es schon immer, durch realitätsferne Abenteuer die Rezipienten von ihrem modernen Habitus zu entfremden und so die (technisch-wissenschaftlich geprägte) Zivilisation zu problematisieren. Tarzan bietet nicht bloß Raum für Eskapismus, sondern veranlasst – aufgrund der Mittelposition, die er zwischen dem Tierisch-Natürlich-Primitiven und dem ›eigentlich‹ Menschlichen besetzt – auch eine fiktiv eingerahmte Konfrontation mit den gesellschaftlichen, symbolischen und materiellen Bedingungen der modernen Lebenswelt. Seit Burroughs' erstem »Tarzan«-Roman ist die entscheidende Liminalität des Affenmenschen bezeichnenderweise durch die Bezüge zum Medium seiner Darstellung definiert: In »Tarzan of the Apes« (1912) ist es die Schrift, die Tarzan und seine fremde Welt für den Leser zugänglich macht, und es ist andererseits auch die Schrift, die Tarzan auf der Ebene des Plots definitiv von den Affen absetzt. Tarzan bringt sich das Lesen und Schreiben selbst bei und zeigt damit eine angeborene Fähigkeit, die ihn als Mensch auszeichnet.²³ Sein Eingang in die zivilisierte Gesellschaft wird dann später gesichert, als er mithilfe des Franzosen D'Arnot auch das gesprochene Wort zu beherrschen lernt. Tarzan fungiert hier nicht bloß als fiktive Figur, sondern auch als Antwort auf wissenschaftliche Fragen. Er präsentiert sich als quasi-evolutionäres Verbindungsglied, das sowohl die Verwandtschaft als auch eine scheinbar unüberbrückbare Differenz von Affen und Menschen nahe legt. Seine Doppelbeziehung zur Sprache – als verschriftlichte Figur, die sich die Kulturtechniken seines Autors aneignet – situiert Tarzan, wie die Tiere oder ›Naturvölker‹ in den wissenschaftlichen Diskursen der Biologie oder Anthropologie, als zu beschreibendes Objekt, verleiht ihm aber auch eine eigene Subjektivität, die ihn dem Leser in diesem Punkt ebenbürtig macht. Es ist daher eben seine mediale Sonderposition, die die vielschichtigen Verhandlungen um und in Tarzan motiviert. Auf dem gemeinsamen Boden der Schrift treffen sich die fiktive Welt und die der wissenschaftlichen Forschung und Theorie. Zwischen »science« und »fiction« werden

23 | Vgl. hierzu Gesine Krügers Beitrag in diesem Band.

hier die jeweiligen Beiträge von Biologie und Kultur in der Gestaltung von Tarzans Identität – stellvertretend für die menschliche Subjektivität im Allgemeinen – ausgehandelt. Die Nähe zum Leser, die durch Tarzans Beziehung zur Schrift erzeugt wird, wirkt einer bleibenden Distanz nur zum Teil entgegen. Zwar triumphiert die ›menschliche Natur‹, doch vermag diese Gemeinsamkeit zwischen Leser und Affenmensch auch als Drehpunkt wirken, um Tarzans distanzierte Haltung gegenüber der Moderne auf den Leser zu übertragen. Als heroischer Grenzgänger eröffnet Tarzan dem Leser eine dezentrierte Perspektive, von der aus die Gegebenheiten der Zivilisation fragwürdig und kontingent erscheinen können.

Diese Ausgangskonstellation zieht sich durch die Geschichte der »Tarzan«-Repräsentationen: Tarzan entwickelt immer wieder eine besondere Beziehung zu den Medien seiner Umsetzung (Film, Radio, Comics usw.), und immer wieder verändert diese Beziehung die Form sowie Funktion seiner Liminalität entscheidend. In der Stummfilmära wird Tarzan zum visuellen Phänomen, zum Produkt der Bewegten Bilder im wörtlichen Sinne. Abgebildete Bewegungen und die Herrschaft über Erscheinungsbilder werden aber auch zu den Vehikeln, mit denen Tarzan sein diegetisches Grenzgängertum artikuliert. Sein athletischer Körper in Aktion markiert Tarzans Zugehörigkeit zum Dschungel, während seine Menschlichkeit durch die visuellen Zeichen von Bekleidung und kultiviertem Benehmen betont wird. So übernehmen Bilder die einstige Funktion der Sprache, die im Medium des Films zwar nicht bedeutungslos aber zweitrangig für die Inszenierung des Affenmenschen wird.

Diese technisch bedingte Einschränkung erklärt für den Literaturwissenschaftler und Medienkritiker Frank McConnell, warum Weissmüller und nicht einer seiner Stummfilm-Vorgänger zum ikonischen Tarzan wurde: »For Tarzan represents a victory over silence, a fundamentally epistemological victory of the human mind over the mute universe of things, the primal tropical jungle. And for the representation of that victory the Tarzan films need sound.«²⁴ Doch wenn es wirklich stimmt, dass die Weissmüller-Filme den Ton in diesem Sinne ›benötigen‹, dann ist es höchst seltsam, dass sie auf Tarzans sprachliche Artikuliertheit als Zeichen seiner zivilisatorisch definierten Menschlichkeit größtenteils verzichten. Tatsächlich kann McConnell diesen Widerspruch nicht erklären, denn er lässt die Transformationen weitgehend außer Acht, denen die Figur Tarzan in ihrer intermedialen Umsetzung unterzogen wird. McConnell nimmt eine lineare Entwicklung vom Tarzan der Romane zum Tarzan des Tonfilms an, aber allein die Abwesenheit der Greystoke-Figur im Tonfilm weist schon auf die grundsätzlich andere Dynamik der Weissmüller-Filme im Vergleich zu Burroughs' frühen Romanen. Ignoriert man diese Unterschiede, dann werden vor allem die fundamentalen Brüche, die den kinematischen

24 | Frank McConnell: *The Spoken Seen. Film and the Romantic Imagination*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1975, S. 58.

Übergang zum Tonfilm markieren, schlicht ausgeklammert. So geraten nämlich ausgerechnet jene engen Zusammenhänge zwischen dem Medium und dem Inhalt aus dem Blick, die – präzise historisch kontextualisiert – tatsächlich die Behauptung gerechtfertigt hätten, dass die »Tarzan«-Filme dieser Ära den Ton erfordern. Gleichzeitig werden in McConnells Lesart die historisch spezifischen Rezeptionsdynamiken verdeckt, die ich zuvor herausgearbeitet habe. Die zur Zeit der Übergangsphase noch erkennbare Nahtstelle zwischen Bild und Ton wird verwischt – und somit auch das Potential der Filmtechnik, den Zuschauer gleichzeitig in das Narrativ zu integrieren und von ihm abzulenken. Durch Tarzans problematisierende Beziehung zum Medium des Tonfilms verändert sich die Funktion der Figur qualitativ. Was sich in den literarischen Texten als Frage nach der biologisch-anthropologischen Konstitution des Menschen präsentierte, erhält in den Filmen eine historische Dimension, die der Idee einer naturmenschlichen Zeitlosigkeit der Figur Tarzan entgegenwirkt. Im Tonfilm zeigt der Affenmensch nicht das verborgene Wesen der Menschheit auf, sondern lädt den Zuschauer vielmehr ein, die technisch-wissenschaftliche Innovation zu bestaunen, die die Beziehungen des modernen Menschen zu seiner Umwelt ständig verändert.

McConnells Ansatz mag simplizistisch sein, und doch ist er interessant. Denn er veranschaulicht eine wesentliche Schwierigkeit, der heutige Zuschauer und Kritiker der ›klassisch‹ gewordenen »Tarzan«-Filme begegnen. Das, was ich einen Science-Fiction-Modus des Zuschauens genannt habe, den die »Tarzan«-Filme in den frühen Jahren des Filmtons generierten, war ein ebenso unstabiles wie auch temporäres Phänomen. Im Laufe der Zeit bildete sich die mediale Empfindlichkeit des Tonfilm-Zuschauers zurück, Bild/Ton-Verhältnisse normalisierten sich und die selbst-reflexiven Bezüge zwischen Medium und Inhalt waren im Kino innerhalb weniger Jahre kaum mehr zu finden. Für heutige Zuschauer sind diese Zusammenhänge sogar fast nicht mehr nachvollziehbar. Jetzt, da der einst unheimliche Schrei des Affenmenschen zum konventionellen Markenzeichen geworden ist, erscheint es fantastisch, dass er zuvor eine radikale Destabilisierung des Zuschauers – oder gar normativer Menschenbilder – bewirken konnte. Dazu kommt, dass Weissmüllers Tarzan im Laufe der MGM-Serie zunehmend domestiziert wurde. Mit Jane, die immer mehr die Rolle der Hausfrau einnahm, bezog er einen festen Wohnsitz (das berühmte Baumhaus) und gründete eine kleine Familie. So gesehen ging der Prozess der Ikonisierung mit einer thematischen ›Entwilderung‹ des Affenmenschen sowie einem Schließen der Klüfte zwischen Medium und Diegese einher. In der Folge verlor Tarzans »science/fiction«-Liminalität die Grundlage für ihre entfremdende Wirkung.

Der frühe, ›wilde‹ Tarzan, dessen Instabilität weitgehend dem Kontext der Übergangsperiode zu verdanken ist, übt dennoch weiterhin einen Einfluss auf seine späteren, scheinbar zahmeren Inkarnationen aus. Die Übergangsphase bildet so nicht nur den Entstehungszusammenhang, in

dem die künftige Ikone eingeführt wurde, sondern auch einen Wirkungszusammenhang, auf den die späteren Filme wiederholt zurückverweisen. Diese Filme enthalten beispielsweise Sequenzen, die die technischen Erfindungen in dem in »Tarzan Escapes« (1936) eingeführten Baumhaus zur Schau stellen. Ein durch Elefantkraft betriebener Aufzug befördert Besucher in die gutbürgerlich wirkende Wohnung, wo sie dank Klimatisierung der Hitze entkommen können – der Schimpanse Cheeta kurbelt einen Deckenventilator aus Bambus an. Die »moderne« Küche, die Jane nach ihren eigenen Anweisungen bauen ließ, ist mit einem Herd, einem Kühlschrank und sogar einem affengetriebenen Geschirrspüler ausgestattet. Solche Szenen treiben das Narrativ der Filme kaum voran. Sie ähneln in ihrer Funktion im Gegenteil den belustigenden Possen Cheetas, die zunehmend die Filme dominieren – und dienen wie diese primär als Mittel der Ablenkung, »comic relief«. Und doch: restlos lassen sich diese Sequenzen nicht auf diese Ablenkungsfunktion reduzieren. Sie stellen auch Erbstücke einer vergangenen Zeit dar, nur dass nun die frühere Demonstration der filmischen Technik auf die diegetische Ebene verlagert und zum Teil humoristisch besetzt wurde. Die zentrale Rolle der Technik bleibt aber bestehen. Selbst viele von Cheetas Streichen involvieren technische Artefakte: Radios, Pistolen, Teleskope und sogar Film-Projektoren, die das Tier entwendet, missbraucht oder zweckentfremdet. Der Humor resultiert aus der unberechenbaren Begegnung des Tierischen mit dem Technischen, so wie das Baumhaus eine Begegnung von Primitivität und Zivilisation codiert. Solche Begegnungen wirken vielleicht nicht radikal destabilisierend, doch sind sie mit einer Verfremdung von Objekten verbunden, die die technisch-wissenschaftliche Lebenswelt und die Modernität der Menschen spielerisch in Frage stellt. Weil die Gags unvollständig in die Erzählung integriert werden, eröffnen sie dem Zuschauer einen ungewohnten Blickwinkel auf die eigene, nichtfilmische Welt: Sie erlauben ihm, das Eigene als das Andere zu sehen. Dieser Grenzgang gipfelt in »Tarzan's New York Adventure« (1942), wo die Großstadt durch den zivilisationsfremden Tarzan zu einem »concrete jungle« in fast wörtlichem Sinne transformiert wird.

Der ikonisch gewordene Tarzan problematisiert also weiterhin die Normalität und die Alltäglichkeit der menschlichen Zivilisation: eine Fähigkeit, die er vor allem seiner verfremdenden Beziehung zur technisch-wissenschaftlichen Apparatur der modernen Welt verdankt. Wie ich hier argumentiert habe, ist diese Beziehung weitgehend ein Erbe der Übergangsperiode, während der die Figur Tarzan grundsätzlich umfunktionierte wurde. Während sich die medialen Brüche, die sich in diesem Kontext zeigten, schnell wieder schlossen, flossen Aspekte der temporären Rezeptionssituation in abgewandelter Form nachhaltig in die klassische Darstellung Tarzans ein und wirkten so längerfristig auf das populäre Verständnis der Figur. Aus genealogischer Perspektive zeigt sich Tarzan als durchaus mediales Geschöpf, dessen Medialität sowohl wesentliche Kon-

tinuitäten als auch grundlegende Transformationen in der Repräsentation des Affenmenschen motiviert. Aufgrund seiner mehrdeutigen Medien-Beziehungen verfügt Tarzan über das Potential, die Selbstverständlichkeiten unserer Welt in Frage zu stellen und – ähnlich den Zukunftsvisionen der Science-Fiction – unseren technisch-wissenschaftlich geprägten Alltag zu verfremden. Im Herzen des ikonischen Naturmenschen lebt ein Cyborg.

Literatur

- Allen, Robert Clyde/Gomery, Douglas: *Film History. Theory and Practice*, New York: McGraw-Hill 1985.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985.
- Brownlow, Kevin: »Silent Films. What Was the Right Speed?«, in: *Sight and Sound* 49.3 (1980), S. 164-167.
- Crafton, Donald: *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York: Charles Scribner's Sons 1997.
- Creed, Barbara: »Me Jane: You Tarzan! A Case of Mistaken Identity in Paradise«, in: *Continuum* 1.1 (1987), S. 159-174, online unter: www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.1/Creed.html vom 15.01.2008.
- Del Amo, Alfonso: »A Brief History of Plasticized Cellulose Nitrate or Celuloid«, in: *Journal of Film Preservation* 60/61 (2000), S. 41-45.
- Doherty, Thomas: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, New York: Columbia University Press 1999.
- Gunning, Tom: »The Cinema of Attraction[s]«, in: *Wide Angle* 8.3-4 (1986), S. 63-70.
- Henderson, Clara: »When Hearts Beat Like Native Drums. Music and the Sexual Dimensions of the Notions of ›Savage‹ and ›Civilized‹ in *Tarzan and His Mate*, 1934«, in: *Africa Today* 48.4 (2001), S. 91-124.
- Landon, Brooks: »Diegetic or Digital? The Convergence of Science-Fiction Literature and Science-Fiction Film in Hypermedia«, in: Annette Kuhn (Hg.), *Alien Zone II*, London: Verso 1999, S. 31-49.
- McConnell, Frank: *The Spoken Seen. Film and the Romantic Imagination*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1975.
- Musser, Charles: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1990.
- Spadoni, Robert: »The Uncanny Body of Early Sound Film«, in: *The Velvet Light Trap* 51 (2003), S. 4-16.

Ent-Artung? Tarzan, Charles Darwin, Max Nordau und der Mann der Zukunft

RUTH MAYER

1. Waldgötter und Wolkenkratzer: Tarzan

Wenn Jane Porter in »Tarzan of the Apes« zum ersten Mal auf den Titelhelden trifft, erscheint er ihr als der Inbegriff primitiver Männlichkeit, als urzeitlicher ›Waldgott‹. Sie verliebt sich sofort und haltlos in ihn, nur um kurz danach Zweifel über die Zukunftsfähigkeit der Beziehung zu entwickeln: »She tried to imagine her wood-god by her side in the saloon of an ocean liner. She saw him eating with his hands, tearing his food like a beast of prey, and wiping his greasy fingers upon his thighs. She shuddered«.¹ Die Zweifel, so wird sich binnen kurzem herausstellen, sind völlig unangebracht. Bezeichnenderweise beginnt denn auch der zweite Band der Serie, »The Return of Tarzan«, mit genau dem Setting, das Jane im ersten Band angstvoll erwog – an Bord eines Ozeandampfers. Und wenn die mitreisende Französin, aus deren Perspektive der ›Waldgott‹ hier geschildert wird, erschauert, dann sicherlich nicht aus peinlicher Berührtheit. »Magnifique!« entfährt es ihr unwillkürlich beim Anblick des Dschungelmanns, der hier im eleganten Anzug auf einem Liegestuhl auf Deck posiert. Als ihr Ehemann sich erkundigt, worauf sich ihr spontaner Ausruf bezieht, findet sie eine bedeutungsvolle Ausrede, um den wahren Grund für ihre Begeisterung zu kaschieren: »I was but recalling with admiration those stupendous skyscrapers, as they call them, of New York«.²

Wo Jane bei Tarzans Anblick an Primitivität und Naturhaftigkeit dachte, kommt der Französin ausgerechnet ein Kernstück der zeitgenössischen Zivilisationssymbolik in den Sinn. In beiden Fällen – Waldgott wie Wol-

1 | Edgar Rice Burroughs: Tarzan of the Apes, New York: Signet 1990, S. 219.

2 | Edgar Rice Burroughs: The Return of Tarzan, New York: Signet 1990, S. 120.

kenkratzer – ist die erotische Komponente der Assoziationen unübersehbar. Doch das tertium comparationis des Wolkenkratzers, auf das die Französin zugreift, um ihren Eindruck von Tarzans Virilität zu fassen, könnte sich wohl kaum dramatischer von Janes Assoziationen unterscheiden.

Auch wenn Jane das nun wirklich nicht voraus sehen konnte – Tarzan hat seit dem Beginn des ersten Bandes tatsächlich eine unglaubliche Entwicklung durchgemacht: »Tarzan wird nie in einer Weise zivilisiert, die ihn ganz zum Menschen seiner Zeit werden lässt, und doch bedient er sich mühelos und elegant aller Techniken des beginnenden Zeitalters der Massenkommunikation«, stellt Gesine Krüger fest. »Er verschickt Briefe und Telegramme und lernt Automobile zu fahren. Er besteigt Schiffe und Flugzeuge und ist auch in dieser Hinsicht kein Primitiver.«³

Krüger benennt damit einen der wichtigsten Bezugspunkte aktueller kultur- und literaturwissenschaftlicher Annäherungen an die Ikone Tarzan. Denn so unterschiedlich die neueren Arbeiten zu Edgar Rice Burroughs' Texten den Affenmenschen auch deuten mögen: dass Tarzan kein Primitiver ist, bestreitet kaum jemand mehr. Während von den 1950er bis in die 80er Jahre die Kulturkritik Tarzan vorwiegend als Inbegriff triebgelenkter Ursprünglichkeit, als archetypischen Verweis auf die Urgründe der männlichen Psyche verstand⁴ und damit Romanpassagen, in denen Tarzan als »a personification [...] of the primitive man, the hunter, the warrior«⁵ inszeniert wird, ins Zentrum ihrer Lektüre stellte, bringen neuere Ansätze Tarzan in einen komplexen Bezug zu den wissenschaftlichen, geopolitischen und soziokulturellen Entwicklungen der Moderne: »despite his savage training, [Tarzan] is a most civilized white man«, schreibt Catherine Jurca so exemplarisch.⁶

3 | Gesine Krüger: »Meuchelmorde, Liebesbriefe, (unmögliche) Utopien. Schrift und Gewalt bei Tarzan«, in diesem Band, vgl. auch mein Kapitel zu »Tarzan« in: *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*, Hanover: University of New England Press 2002, S. 48-75.

4 | Vgl. etwa: Gore Vidals Einleitung zu »Tarzan of the Apes« von 1963: »Tarzan Revisited«, in: Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes*, New York: Signet 1990, S. 9-14; Richard A. Lupoff: *Edgar Rice Burroughs, Master of Adventure*, New York: Avon Books 1965; Erling B. Holtmark: *Tarzan and Tradition. Classical Myth in Popular Literature*, Westport: Greenwood Press 1981.

5 | E.R. Burroughs: *Tarzan*, S. 122.

6 | Catherine Jurca: »Tarzan, Lord of the Suburbs«, in: *Modern Language Quarterly* 57.3 (September 1996), S. 479-504, hier S. 492. Vgl. auch: Eric Cheyfitz: »*Tarzan of the Apes*: US Foreign Policy in the Twentieth Century«, in: *American Literary History* 1.2 (1989), S. 339-360; Jeff Berglund: »Write, Right, White, Rite. Literacy, Imperialism, Race, and Cannibalism in Edgar Rice Burroughs' *Tarzan of the Apes*«, in: *Studies in American Fiction* 27 (Spring 1999), S. 53-76; Marianna Torgovnick: *Going Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press 1990, S. 42-72. Zur Fortführung dieser Neuorientierung im Blick

Die wichtigsten Indizien dafür, dass Tarzan anders ist als die Affen und Afrikaner, unter denen er aufwächst, sind zweifellos Burroughs' unüberlesbare Verweise auf den »hereditary instinct« seines vermeintlichen Naturkindes, wie Burroughs an einer zentralen Stelle des ersten Bandes der Serie ausführt: »It was the hall-mark of his aristocratic birth, the natural outcropping of many generations of fine breeding, an hereditary instinct of graciousness which a lifetime of uncouth and savage training and environment could not eradicate.«⁷ Eric Cheyfitz spricht so zu Recht von einer »Ironie der Redundanz« in Burroughs' Werk, die sich darin äußert, »that a man must be civilized in order to be civilized«.⁸ Am augenfälligsten wird Tarzans instinktive Zivilisiertheit, wenn es um gesellschaftliche Normen und Tabus geht. Tarzan bleibt immer der perfekte Gentleman gegenüber Jane, und auch die kannibalische Versuchung des Dschungellebens kann ihn nicht korrumpieren: »hereditary instinct, ages old, usurped the functions of his untaught mind and saved him from transgressing a worldwide law of whose very existence he was ignorant«.⁹

Was hier als uraltes Menschheitsgesetz inszeniert wird, wirkt sich verbindlich aber offensichtlich nur für ganz bestimmte Menschen aus – denn kurz zuvor noch wurden die kannibalischen Praktiken eines afrikanischen Stammes beschrieben, und im nächsten Band der Serie werden wir gleich zwei weiße Männer, einen Seemann und einen Kriminellen, dabei beobachten können, wie sie den Erbinstinkt ohne größere Skrupel überwinden. Der Seemann überfällt nach einem Schiffbruch auf hoher See einen Schicksalsgenossen – »[l]ike a wild beast his teeth sought the throat of his intended prey«¹⁰ – während der Kriminelle, sehr viel weniger impulsiv und sehr viel verschlagener, eine betrügerische Lotterie inszeniert, die entscheiden soll, wer wen verspeisen darf – ohne ihn selbst zu gefährden.

Die Gruppe der potentiellen Kannibalen ist damit klar nach Rasse, Klasse und Veranlagung bestimmt und deutlich gegenüber dem weißen Mann von gutem Stand abgesetzt. Wie Catherine Jurca deutlich macht, vollzieht sich Tarzans Sozialisation auf der Basis einer Identifizierung mit einer genau umrissenen elitären Gruppe: »In marking the difference between himself and both the white sailors and the black servant, Tarzan cleverly positions himself at the top of the novel's racial and class hierarchies. His immediate and lasting identification with Clayton naturalizes their familial connection, of which Tarzan is unaware«.¹¹

Burroughs' Texte zeigen nun den Einfluss nicht nur der Rassen- und

auf filmische Inszenierungen vgl. Richard Dyer: *White*, London: Routledge 1997, S. 164; und R. Mayer: *Artificial Africas*, S. 53-54.

7 | E.R. Burroughs: *Tarzan*, S. 202.

8 | E. Cheyfitz: »*Tarzan of the Apes*«, S. 348.

9 | E.R. Burroughs: *Tarzan*, S. 94.

10 | E.R. Burroughs: *Return*, S. 154.

11 | C. Jurca: »*Tarzan, Lord of the Suburbs*«, S. 500.

Klassentheorien der Zeit, die oft in enger Verschränkung abgehandelt wurden, wie etwa Eric Cheyfitz mit Bezug auf den Roman erläutert,¹² sondern auch der Kriminalitätstheorien in der Folge Cesare Lombrosos, die der Autor mit großer Begeisterung rezipierte.¹³ Die »Tarzan«-Romane greifen unübersehbar auf die zahlreichen pseudowissenschaftlichen Abgrenzungskategorien, Differenzierungsmodelle und Hierarchie-Marker zu, die Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA verhandelt wurden. Vor allem die populäre sozialdarwinistische Rhetorik und eugenische Denkmodelle der Zeit manifestieren sich in den ersten Romanen auf fast jeder Seite. Diese Verweise gehen dabei sicher auf kein intensives oder systematisches Studium der Literatur zum Thema zurück. Gail Bederman, die ihre Untersuchung über die Rhetorik von Männlichkeit und Zivilisation im Amerika der vorletzten Jahrhundertwende mit einem Exkurs zu »Tarzan« beendet, schreibt, dass sich nicht genau nachweisen ließe, welche der vielen möglichen Bezugstexte Burroughs tatsächlich gelesen habe (sein Biograf, John Taliaferro, erwähnt, dass Burroughs zwar eine Ausgabe von Darwins »Descent of Man« besaß, »[but] never got much beyond sketching a monkey on the title page«¹⁴). Die Echos und Variationen jedoch sprechen laut Bederman für sich:

»The similarity of all these peoples' uses of ›civilization,‹ and of the tropes they employed to express the relationship between powerful manhood and race, suggest once again how powerful and ubiquitous was the larger discourse of civilization, and how pervasive it had become in the cultural project to remake manhood.«¹⁵

Die Rhetorik ist so offensichtlich am Werk, dass sich eine Aufzählung weiterer Beispiele und Evidenzen erübrigt. Tatsächlich scheint mir auch ein anderer Aspekt interessanter bei der Frage nach sozialdarwinistischen Spuren in Burroughs' Romanen: Nicht *dass* er von der erfolgreichsten Verknüpfung lebens- und sozialwissenschaftlicher Denkansätze seiner Zeit beeinflusst war, wird mich im Folgenden beschäftigen, sondern *wie* er diese Ansätze und Modelle in seinen Texten montiert. Denn wenn man sich von der verschlungenen Handlungslogik der »Tarzan«-Romane einmal nicht ablenken lässt und etwas genauer darauf achtet, welche sozialdarwinistischen Formeln und Floskeln von Burroughs in welchen Zusammen-

12 | E. Cheyfitz: »*Tarzan of the Apes*«, S. 347, vgl. auch Gesine Krügers Beitrag in diesem Band.

13 | Zu Burroughs' Faszination mit der Eugenik siehe: John Taliaferro: *Tarzan Forever. The Life of Edgar Rice Burroughs, Creator of Tarzan*, New York: Scribner 1999, insb. S. 226-231.

14 | J. Taliaferro: *Tarzan Forever*, S. 14.

15 | Gail Bederman: *Manliness and Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago: University of Chicago Press 1995, S. 232.

hängen aufgerufen werden, wird schnell deutlich, dass er die simplizistischen Denkmodelle oft mit widersprüchlichen oder verwirrenden Effekten in seinen Texten einführt. Exemplarisch wird das an der bereits erwähnten Kategorie ›Instinkt‹ deutlich – sicherlich eine der zentralen Kategorien des sozialdarwinistischen Gedankengebäudes.¹⁶

Zum einen ist, wie bereits ausgeführt, von Instinkt die Rede, wenn es um Tarzans eingefleischtes aristokratisches Erbe geht – also um einen Instinkt der edlen Geburt. Aber als instinkthaft wird auch Tarzans selbstvergessener Rückfall in alte Gewohnheiten beschrieben. Wenn er nach seiner Rückkehr in den Dschungel im zweiten Band animalisch das rohe Fleisch eines mit bloßer Hand erlegten Ebers verzehrt, werden wir daran erinnert, »[that] in the bottom of his savage heart there had constantly been the craving for the warm meat of the fresh kill, and the rich, red blood«,¹⁷ und wenn er selbstvergessen kämpft, heißt es »the thin veneer of civilization fell from him« »[a]s though it had been but a brittle shell«. ¹⁸ Und das Panorama des Instinkthaften wird noch heterogener, wenn an einer Stelle im zweiten Band selbst Tarzans eigene Erinnerungen an das Leben in der Zivilisation zur instinktiven Reaktion führen. Er sieht Afrikaner, die sich mit Gold schmücken, und reagiert, wie der Text leicht missbilligend vermerkt, mit imperialistischer Gier: »But of a sudden the sight of gold awakened the sleeping civilization that was in him, and with it came the lust for wealth«. ¹⁹ Instinkt, der doch eigentlich auf eine unmittelbare und nicht rational gesteuerte Selbstvergewisserung im Unbewussten verweist, erweist sich in den ersten »Tarzan«-Romanen als seltsam divergierend und verwirrend losgelöst von *einer* verbindlichen Referenzebene, wenn er sich wechselseitig als instinkthafte Bindung an das aristokratische Erbe, als instinkthafter Rückfall in das äffische Training und letztlich sogar als instinkthafter Rekurs auf das in der Zivilisation Erfahrene äußert.

Der Umgang mit Versatzstücken des Sozialdarwinismus erscheint selbst für einen Schnellproduzenten wie Burroughs erstaunlich inkonsistent. Vielleicht äußert sich hier aber eben doch eine unterliegende Logik, die freilich die sozialdarwinistische Rhetorik, auf die sie sich bezieht, recht idiosynkratisch neu montiert. Die unterschiedlichen Konnotationen des Begriffs Instinkt in den ersten Romanen der Serie sind hier symptomatisch: Im Grunde geht es in all den Szenen, in denen Burroughs das

16 | Instinkte wurden in sozialdarwinistischen Theorien zur wesentlichen Triebkraft menschlichen Handelns stilisiert. Wegweisend wirkte hier die Theoriebildung des Psychologen William McDougall, der 1908 in seiner »Introduction to Social Psychology« die Grundlagen der Instinkttheorie formulierte. Vgl. David L. Krantz/David Allen: »The Rise and Fall of McDougall's Instinct Doctrine«, in: *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 3 (1967), S. 326-338.

17 | E.R. Burroughs: *Return*, S. 210.

18 | *Ebd.*, S. 28.

19 | *Ebd.*, S. 128.

Kräftefeld des Instinkts aufruft, um die Darstellung von Grenzüberschreitungen – von der Natur zur Kultur und wieder zurück. Dadurch dass diese Grenzüberschreitungen als instinkthaft oder instinktgeleitet präsentiert werden, entsteht der Eindruck eines gleitenden Übergangs, der oft im Widerspruch zu explizit konstatierten kulturellen Kontrasten oder Konflikten steht.

Immer wieder weisen einzelne Charaktere oder die Erzählerstimme nachdrücklich auf die ungeheure Kulturleistung Tarzans hin, exemplarisch etwa zum Ende des ersten Bandes, wenn einer der weltfremden Wissenschaftler der Serie, Mr. Philander, seiner Bewunderung Ausdruck gibt: »Who would ever have thought it possible! The last time I saw you you were a veritable wild man, skipping about among the branches of a tropical African forest, and now you are driving me along a Wisconsin road in a French automobile. Bless me! But it is most remarkable.«²⁰ Aber Tarzan selbst scheint diese Transformation kaum zur Kenntnis zu nehmen, er gleitet mühelos, ohne Kulturschock und Identitätskrise – eben instinktgeleitet – von einer Welt in die andere und wieder zurück. Auch unter diesem Gesichtspunkt ist meine Einstiegsbeobachtung zur unterschiedlichen Wahrnehmung Tarzans durch Jane und die Französin relevant. Denn der Wandel der beschreibenden Metaphorik – vom Waldgott zum Wolkenkratzer – reflektiert nicht nur die Flexibilität der Zuschreibungen zu Tarzan, sondern darüber hinaus auch die Flachheit und Wandelbarkeit der Figur selbst, die ein weites Spektrum an Assoziationen und Spekulationen bedient und vom Symbol des Primitiv-Ursprünglichen unvermittelt zum Inbegriff der Modernität mutieren kann, ohne dabei ihre ikonengleiche Stabilität zu verlieren.

Diese Logik hat eine interessante Vorgeschichte. Denn natürlich war Burroughs nicht der Einzige, der um die vorletzte Jahrhundertwende das Grenzgängertum zwischen Barbarei und Zivilisation, zwischen Natur und Kultur erforschte. Auf die literarischen Vorbilder und Parallelen – von Defoes Robinson Crusoe bis zu Kiplings Mowgli – wurde oft hingewiesen, mir geht es hier um einige wissenschaftliche Analogien zum Fall Tarzan.

2. Mimikry auf Feuerland: Gemmy Button

1845 erzählt Charles Darwin in der zweiten Ausgabe von »The Voyage of the Beagle«, seinem Reisetagebuch über die Reise nach Südamerika von 1831 bis 1836, die Geschichte von Gemmy Button, die eine Reihe interessanter Parallelen zur Geschichte Tarzans aufweist. Gemmy Button ist ein Feuerländer, den der Kapitän der Beagle, Robert FitzRoy, einige Jahre zuvor nach England verschleppt hatte – angeblich hatte er ihn für einen

20 | E.R. Burroughs: Tarzan, S. 284.

Perlknopf von seinen Angehörigen erstanden.²¹ Nun soll Jemmy auf der Beagle zusammen mit zwei Schicksalsgenossen in seine Heimat zurückgebracht werden, um dort als Vermittler der englischen Kultur und Lebensart sowie als Missionar aktiv zu werden. Denn Jemmys Akkulturation war eine Erfolgsgeschichte. Darwin beschreibt ihn als »vain of his personal appearance« – »he always used to wear gloves, his hair was neatly cut, and he was distressed if his well-polished shoes were dirtied. He was fond of admiring himself in a looking glass«. ²² Dieser geschniegelte junge Mann, der gebrochen Englisch spricht, aber die Sprache seiner Familie angeblich vergessen hat, soll nun Teil einer Gemeinschaft werden, die dem jungen Darwin so barbarisch erscheint, »[that] one can hardly make one's self believe that they are fellow-creatures, and inhabitants of the same world«. ²³ Darwin ist denn auch enttäuscht von der Wiedervereinigung von Jemmy mit seiner Familie, die für seinen viktorianisch sensibilisierten Geschmack nicht genug Dramatik und Gefühle bietet: »There was no demonstration of affection, they simply stared for a short time at each other; and the mother immediately went to look after her canoe«. ²⁴ Und in der Folge überkommen ihn starke Zweifel an dem ganzen Experiment, denn vielleicht ist Jemmy ja tatsächlich zu zivilisiert, um in der primitiven Welt noch glücklich zu werden:

»Poor Jemmy looked rather disconsolate, and would then, I have little doubt, have been glad to have returned with us. [...] Our three Fuegians, though they had been only three years with civilized men, would, I am sure, have been glad to have retained their new habits; but this was obviously impossible. I fear it is more than doubtful, whether their visit will have been of any use to them«. ²⁵

Wenn die Beagle einen Monat später zu der Stelle zurückkehrt, wo Jemmy zurückgelassen wurde, scheint sich zunächst der Eindruck zu bestätigen,

21 | Zu FitzRoys Darstellung und ihren Implikationen siehe Gillian Beer: »Travelling the Other Way: Travel Narratives and Truth Claims«, in: dies., *Open Fields. Science in Cultural Encounter*, Oxford: Oxford University Press 1996, S. 55-70, hier S. 65. Zu Jemmy Button und der Geschichte seiner Repräsentationen siehe auch mein: »The Things of Civilization, the Matters of Empire. Representing Jemmy Button«, in: *New Literary History*, erscheint 2008.

22 | Charles Darwin: *The Voyage of the Beagle*, London: Everyman's Library 1959, S. 197.

23 | Ebd., S. 203. Beer vermutet, dass Darwins Kulturschock durch die Präsenz der assimilierten Feuerländer auf der Beagle noch verstärkt wurde: »Perhaps the degree of shock that Darwin felt when confronted with ›the inhabitants of this savage land‹, Tierra del Fuego, was because he was habituated to the Westernized people on board ship«. G. Beer: »Travelling«, S. 66.

24 | C. Darwin: *The Voyage*, S. 212.

25 | Ebd., S. 216.

dass das Hin und Her zwischen den Kulturen – oder vielmehr, um in Darwins Bildlichkeit zu bleiben, das Hin und Her zwischen Zivilisation und Barbarei – zu viel für den jungen Feuerländer war. Ein Boot kommt der *Beagle* entgegen, in dem sich ein Mann eben die Stammesbemalung abwäscht:

»This man was poor Jemmy—now a thin, haggard savage, with long disordered hair, and naked, except a bit of blanket round his waist. We did not recognize him till he was close to us, for he was ashamed of himself, and turned his back to the ship. We had left him plump, fat, clean, and well-dressed; – I never saw so complete and grievous a change.«²⁶

Doch der Eindruck korrigiert sich schnell:

»As soon, however, as he was clothed, and the first flurry was over, things wore a good appearance. He dined with Captain FitzRoy, and ate his dinner as tidily as formerly. He told us [...] that he did not wish to go back to England: in the evening we found out the cause of this great change in Jemmy's feelings, in the arrival of his young and nice-looking wife. [...] I do not now doubt that he will be as happy as, perhaps happier than, if he had never left his own country.«²⁷

Für Darwin ist Jemmy Buttons Geschichte trotz des glimpflichen Ausgangs keine Erfolgsgeschichte. Für ihn hat Jemmy seine Zivilisiertheit abgestreift wie seine Kleider, wenn er der Schiffsbesatzung erneut begegnet. Die Tatsache, dass er sich – einmal wieder eingekleidet – ebenso schnell wieder in der Zivilisation einfindet, wie er sie zuvor abgelegt hatte, scheint weniger mit Adaptionsprozessen und einer verinnerlichten Veränderung zu tun zu haben als vielmehr mit der mimetischen Fähigkeit, die Darwin zuvor generell bei den Feuerländern beobachtete: »All savages appear to possess, to an uncommon degree, this power of mimicry«. Jemmys Wandel vom Wilden zum kultivierten Gentleman entpuppt sich aus der Retrospektive als bloße Maskerade. Was Darwins Biografen jüngst als Erkenntnis eines späteren Lebensabschnitts zusammenfassten, hat seine Wurzeln bereits in diesem frühen Text Darwins: »There could be no shortcut to the top, via a *Beagle* kidnapping or otherwise.«²⁸

26 | Ebd., S. 218.

27 | Ebd., S. 218-219.

28 | James Moore/Adrian Desmond: Introduction, in: Charles Darwin, *The Descent of Man*, London: Penguin Classics 2004, S. xi-lviii, hier S. xlv. Vgl. auch die Biografie Darwins von denselben Autoren, die Darwins Schlussfolgerung aus der Geschichte um Jemmy Button auf den Punkt bringt: »Jemmy's habits were ingrained, it was now obvious. For untold generations his people had adapted to this wilderness, and no civilizing influence could erase his deep-seated instincts. Human differences were more profound than Lyell knew.« J. Moore/A. Desmond: Darwin.

Der Anthropologe und Kulturwissenschaftler Michael Taussig wies darauf hin, dass Darwin, hätte er seine Überlegungen zur mimetischen Gabe der Feuerländer und deren Wirkung auf die englischen Betrachter konsequent zu Ende gedacht, womöglich zu einer sehr viel radikaleren Einsicht in die Logik des Kulturkontakts gekommen wäre, als er sie erarbeitete. Anhand der Aufzeichnungen von Kapitän FitzRoy zeigt Taussig, dass die Figuren des Mimetischen und der Mimikry einen Unsicherheitsfaktor in die koloniale Situation einbringen. Denn wenn man genauer hinschaut, dann imitieren nicht nur die Feuerländer die Seeleute, sondern die Seeleute ebenso die Feuerländer, so dass letztlich die Dichotomie von Kopie und Original in Frage gestellt ist: »it is far from easy to say who is the imitator and who is the imitated, which is copy and which is original.«²⁹ Aber sobald die klare Hierarchie von Original und Kopie, impulsgebenden Europäern und reagierenden Feuerländern, einmal in Frage gestellt ist, fängt das gesamte Gebäude der kolonialen Hierarchien an zu bröckeln, wie nicht nur Taussig, sondern auch eine ganze Reihe anderer postkolonialer Kritiker gezeigt haben.

Aber die Logik der kolonialen Ordnung wird in der Jemmy Button-Geschichte auch an anderer Stelle in Frage gestellt. Jemmys schnelle Gewöhnung an die Lebensbedingungen seiner Familie lässt sich schließlich nicht nur als Rückfall in eine barbarische Naturhaftigkeit lesen, wie Darwin das tut, sondern kann, bei leichter Perspektiveverschiebung, auch als Kulturleistung verstanden werden. So gesehen wäre Jemmy Button – anders als die Engländer – in der Lage, in den unterschiedlichsten kulturellen Kontexten zu funktionieren. Er ist den Engländern kulturell überlegen, weil er das Spiel der Akkulturation schneller und effizienter spielt als diese. Ironischerweise ist diese Dimension des Geschehens dem Vater des Anpassungsgedankens entgangen.

Umso interessanter ist es, der Geschichte Jemmy Buttons gegen Ende des Jahrhunderts wieder zu begegnen – nun im Werk des Sozialdarwinisten Max Nordau, der 1892 in seinem höchst erfolgreichen Band »Entartung« die Anekdote von Jemmy Button noch einmal erzählt. Nordau beschreibt die Welt des Fin de Siècle als degenerierte, als entartete Welt, als Welt im Niedergang – und er machte diesen Niedergang primär an den Künsten fest, die sich in Dekadenz und Perversion ergehen und damit

The Life of a Tormented Evolutionist, New York: Norton 1991, S. 148; Gillian Beer arbeitet auch die »Nachgeschichte« Jemmy Buttons auf, wie sie ein weiterer Reisebericht – W. Parker Snows »A Two Years' Cruise off Tierra del Fuego...« von 1857 – vermittelt. Hier deutet sich eine politischere Lesart der Geschichte an, wenn es scheint, als habe Button sich das Herrschaftswissens der Engländer zu subversiven Zwecken angeeignet. G. Beer: »Travelling«, S. 69. Vgl. auch mein: »The Things of Civilization, the Matters of Empire«.

29 | Michael Taussig: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York: Routledge 1993, S. 78.

nicht so sehr einen Weg für die Zukunft erkunden, sondern eher der alten Welt den letzten Todesstoß versetzen. Den Hintergrund und Nährboden für diese Dekadenz bieten die Städte des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit ihrer pathogenen Atmosphäre und die globalisierte Welt der Zeit mit ihrer konstanten Reizüberflutung:

»Der Bewohner der Großstadt, selbst der reichste, der vom ausbündigsten Luxus umgebene, ist fortwährend ungünstigen Einflüssen ausgesetzt, die seine Lebenskraft weit über das unvermeidliche Maß hinaus vermindern. Er atmet eine mit den Ergebnissen des Stoffwechsels geschwängerte Luft, er ißt welke, verunreinigte, verfälschte Speisen, er befindet sich in einem Zustande beständiger Nervenregung und man kann ihn ohne Zwang dem Bewohner einer Sumpfgegend gleichstellen. [...] Der letzte Dorfbewohner hat heute einen weiteren geografischen Gesichtskreis, zahlreichere und verwickeltere geistige Interessen als vor einem Jahrhundert der erste Minister eines kleinen und selbst mittleren Staates; wenn er bloß seine Zeitung, und wäre es das harmloseste Kreisblättchen, liest, nimmt er, zwar nicht thätig eingreifend und entscheidend, aber doch neugierig verfolgend und empfangend, an tausend Ereignissen theil, die sich auf allen Punkten der Erde zutragen, und er kümmert sich gleichzeitig um den Verlauf einer Umwälzung in Chile, eines Buschkrieges in Deutsch-Ostafrika, eines Gemetzels in Nord-China, einer Hungersnoth in Rußland, eines Straßenputsches in Südspanien und einer Weltausstellung in Nordamerika. Eine Köchin empfängt und versendet mehr Briefe als einst ein Hochschulprofessor und der kleine Krämer reist mehr, sieht mehr Land und Volk als sonst ein regierender Fürst.«³⁰

Soviel zur bitteren Diagnose der Situation der Moderne durch Nordau. Die Geschichte von Jemmy Button taucht nun aber nicht im diagnostischen ersten Kapitel auf (der Aufbau des Buches lehnt sich an die Struktur eines Krankenberichts an – Max Nordau war Arzt), sondern am Schluss des Bandes, wenn es um eine »Prognose« geht, die dann in die »Therapeutik« überleitet. So begegnet uns die Geschichte bei Nordau:

»Ich erinnere nur an die von Darwin ausführlich erzählte Geschichte des Feuerländers Jemmy Button, der als Kind nach England gebracht und dort erzogen worden war, in Lackstiefeln und Handschuhen, vom sonstigen Modeanzug nicht zu sprechen, nach seiner Heimat zurückkehrte, kaum dort angelangt aber all den fremden Bildungszauber abstieß, für den er nicht reif war, und wieder ein Wilder unter Wilden wurde. [...] Das Bestreben, alles Unverdauliche auszustoßen, hat die Menschheit heute wie je. Wenn die folgenden Geschlechter finden werden, daß der Gang des Fortschritts für sie zu rasch ist, so werden sie ihn nach einiger Zeit gemüthlich ruhig aufgeben. Sie werden nach ihrem eigenen Behagen schlendern oder stehen bleiben. Man wird Briefbestellungen ausfallen, Bahnstrecken eingehen sehen, den

30 | Max Nordau: Entartung, Bd. 1, Berlin: Carl Duncker 1892, S. 56-57, S. 62-63.

Fernsprecher aus der Wohnung abschaffen und nur allenfalls für Staatszwecke beibehalten, man wird die Wochenblätter den täglichen Zeitungen vorziehen, aus der Großstadt auf das Land zurückkehren, den Modenwechsel verlangsamen, den Inhalt des Tages und Jahres vereinfachen und den Nerven wieder einige Ruhe gönnen. Die Anpassung wird also in jedem Fall erfolgen, entweder durch Steigerung der Nervenkraft oder durch Verzicht auf die Errungenschaften, die dem Nervensystem zu viel zumuthen.«³¹

Hier wird Jemmy Button zwar mehr noch als bei Darwin zum Inbegriff des Wilden, der sich die Zivilisation nur äußerlich aneignet und sie fallen lässt wie eine leere Hülle, sobald er sich nicht mehr in ihrem Zwangssystem befindet. Aber mich interessiert hier nicht so sehr die verkürzte Form der Anekdote, sondern eher die Schlussfolgerung, die nun daraus gezogen wird. Denn kraft der Analogie wird Jemmy Button ja eben nicht nur zum Inbegriff des zivilisationsunfähigen Wilden, sondern implizit ebenso zum Modell für die Entwicklung der westlichen Welt. Das Zurückfallen vor die antrainierten und nicht wirklich zu eigen gemachten Zivilisationsgesten, wird nämlich hier – und das ist die interessante Wendung dieses Verweises bei Nordau – als Ausweg aus dem Dilemma der Zivilisationsspirale gesehen.

Ironischerweise deutet Jemmy Button so – wenngleich höchst indirekt – für Nordau auf eine Zivilisationsleistung, wie sie der undegenerierte, der starke Mann der Zukunft erbringen wird: »Die Schwachen, die Entarteten werden untergehen, die Starken sich den Errungenschaften der Gesittung anpassen oder diese ihrem eigenen organischen Vermögen unterordnen.«³² Die wichtigsten Merkmale dieses zukünftigen Menschen sind für Nordau, da steht er ganz in der darwinistischen Tradition, Anpassungsfähigkeit und Durchsetzungsfähigkeit gleichermaßen. Auch Nordau kann Jemmy Button nicht als Repräsentanten für einen kulturellen Anpassungsprozess lesen, auch für ihn wird er – mehr noch als für Darwin – zum Wilden, der für eine beschränkte Zeit die Maske der Zivilisation trug. Aber in der indirekten Spiegelung, die dieser Wilde für den Mann der Zukunft darstellt, deutet sich ein Gedankengang an, der bei Burroughs (und vielleicht davor schon bei Kipling) eine radikale Weiterführung im Medium der Fiktion erfährt.

3. Der Mann der Zukunft: Tarzan

Tarzan steht dieser Tage nicht mehr unter Barbareiverdacht. Der Instinkt der Zivilisation, der ihn anleitet, macht ihn zu einem gebrochenen Repräsentanten der Wildnis, der sehr viel eher als Jemmy Button der Naturhaftigkeit entkommen kann, ohne in der Dekadenz der Überkultivierung

31 | M. Nordau: Entartung, Bd. 2, Berlin: Carl Duncker 1893, S. 478-479.

32 | M. Nordau: Entartung, Bd. 2, S. 489-490.

zu versinken. Aber dennoch: Tarzans Hin und Her zwischen den Welten kann durchaus an die Entwicklung Jemmy Buttons erinnern. Wenn Tarzan etwa im zweiten Band der Serie in den Dschungel zurückkehrt und sich – enttäuscht von der Zivilisation – zum König der Waziri ernennen lässt, ergeben sich klare Analogien zu Darwins Geschichte:

»Except for color he was one of them. His ornaments and weapons were the same as theirs – he spoke their language – he laughed and joked with them, and leaped and shouted in the brief wild dance that preceded their departure from the village, to all intent and purpose a savage among savages. Nor, had he questioned himself, is it to be doubted that he would have admitted that he was far more closely allied to these people and their life than to the Parisian friends whose ways, apelike, he had successfully mimicked for a few short months.«³³

Tarzans atemberaubend schnelle Akkulturation, die zuvor immer wieder durch seinen »hereditary instinct« – also im Grunde als Adaption – erklärt wurde, wird hier zur bloßen Maskerade, zur affengleichen Imitation, eine Einschätzung, die an Darwins Anmerkungen zur mimetischen Begabung der Feuerländer im Besonderen und der primitiven Völker im Allgemeinen erinnert. Und doch: mit Bezug auf Tarzan gewinnen die Kategorien der Maskerade und der Mimikry, der Imitation und der Anpassung ganz andere Konnotationen als bei Jemmy Button und den Feuerländern. »[H]is training had taught him to imitate whatever was new and unusual«, lesen wir im ersten Band, wenn Tarzan eine »natural curiosity, which is as common to men as to apes«³⁴ zugeschrieben wird: Hier wird Mimikry, die Kunst durch Imitation zu lernen, letztlich eben nicht als naturhaftes Verhalten, sondern als Kulturleistung ausgewiesen.

Tarzan kann zur Vollendung führen, was sich bei Jemmy Button nur gebrochen angedeutet. Er ist der Mann der Zukunft, wie er in Nordaus Buche steht: unendlich anpassungsfähig, egal, wo er sich befindet – im Dschungel oder auf dem Ozeandampfer, im Salon oder am Lagerfeuer. Und dennoch: ob unter Affen, Afrikanern, amerikanischen Südstaatlern, Pariser Bohemiens oder Arabern, um nur die Gruppen zu benennen, um die es in den ersten beiden Romanen geht – Tarzan passt sich an und bleibt sich doch immer gleich. Anpassung und Imitation bedeuten hier nicht Aufhebung von Differenzen, denn Tarzans Identifikation, das wurde bereits von einer ganzen Reihe von Kritikern festgestellt, basiert auf einer unaufhörlichen Abfolge von Abgrenzungsprozessen. Das ist schließlich auch das Ergebnis seiner miraculösen Selbstausbildung, die ebenfalls mit einem Akt der Imitation – »copying« – einsetzt und mit der abgrenzenden Selbsterkenntnis endet: »He was a M-A-N, they were A-P-E-S, and the little apes which scurried through the forest top were M-O-N-K-E-Y-S. He knew,

33 | E.R. Burroughs: Return, S. 130.

34 | E.R. Burroughs: Tarzan, S. 170.

too, that old Sabor was a L-I-O-N-E-S-S, and Histah a S-N-A-K-E, and T-A-N-T-O-R an elephant. And so he learned to read.«³⁵ Natürlich lernt Tarzan so nicht nur das Lesen, sondern findet sich auch im hierarchischen Weltbild seines Autors wieder: Tarzan wird zum Mann, weil er nun weiß, dass er kein Tier ist.

Im Grunde organisiert diese Logik breite Teile der Romane, immer wieder imitiert Tarzan andere, um sich selbst zu finden. Exemplarisch vollzieht sich diese Nachahmung zu Abgrenzungszwecken, wenn es zu Tarzans ersten Kontakten mit den Afrikanern kommt – Tarzan überwältigt einen afrikanischen Krieger und eignet sich seinen Besitz an:

»Tarzan dispatched his prisoner quickly and silently; removed the weapons and ornaments, and-oh, the greatest joy of all – a handsome doeskin breechcloth, which he quickly transferred to his own person. Now indeed he was dressed as a man should be. None there was who could now doubt his high origin. How he should liked to have returned to the tribe to parade before their envious gaze his wondrous finery.«³⁶

Tarzans Akkulturation präsentiert sich als performativer Akt, als Schauspiel. Er spielt nach, was er zuvor bei anderen sah. Was er leistet, konzediert der Erzähler mit seltener Einsicht, »might seem to you or me impossible«,³⁷ aber erstaunlich ist nicht nur der ungeheure Entwicklungs- und Veränderungsprozess, den Tarzan selbstgesteuert durchläuft, sondern auch die Nonchalance, mit der dieser Prozess im Großen und Ganzen erzählt wird. Tarzans Zivilisationsleistung wird im Grunde ihrer Spektakularität beraubt. Wo die klassischen Kolonialerzählungen Jahrhunderte lang das Staunen der Eingeborenen über das Wissensreservoir und die Technologien der Zivilisation bemühten, um diese Errungenschaften der Zivilisation in den Status des Magischen und Wunderbaren zu erheben – Michael Taussig sprach in diesem Zusammenhang von der Faszination des weißen Mannes an der Faszination der ›Eingeborenen‹ mit den Errungenschaften der Moderne³⁸ – fällt bei Tarzan mehr und mehr auf, dass er kaum staunt und sich selten wundert. Seine Sozialisation verläuft so problemlos wie später seine Bewegungen zwischen den Kulturen. Janes Freundin, Hazel Strong, der Tarzan auf einem Ozeandampfer – diesmal vor der Küste Afrikas – begegnet, bemerkt erfreut, dass der Pariser Kosmopolit, für den sie Tarzan hält »always had a droll way of drawing striking comparisons between savage animals and civilized men [...]«.³⁹ Und diese Begabung, Vergleiche herzustellen und Analogien deutlich zu machen, zeigt sich nicht

35 | Ebd., S. 69-70.

36 | Ebd., S. 123.

37 | Ebd., S. 68.

38 | Taussig spricht von »the white man's fascination with their fascination«. M. Taussig: Mimesis, 198.

39 | E.R. Burroughs: Return, S. 105.

nur bei Tarzan, sondern sie erweist sich als wesentliche Denkfigur der Romane, die darauf zielen, Differenzen zu exotisieren oder in der Aneignung aufzuheben. Damit kompensiert Tarzan erfolgreich eben jene angstbesetzte Dimension der globalisierten Moderne, die Nordau beschrieb – er lässt die ganze Welt zum Dorf werden. Er verkörpert die Faszination des Anderen und bestätigt doch gleichzeitig das Urvertrauen in das Eigene. Wo King Kong, dieser andere Dschungelbewohner der Populärkultur, der zwanzig Jahre nach Tarzan in die urbane Zivilisation einbrach, die Fragilität der neuen Technologien und damit die Angreifbarkeit des modernen Menschen vor Augen führt, demonstriert Tarzan wieder und wieder, dass wir nichts zu befürchten haben.

Literatur

- Bederman, Gail: *Manliness and Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago: University of Chicago Press 1995.
- Beer, Gillian: *Open Fields. Science in Cultural Encounter*, Oxford: Oxford University Press 1996
- Berglund, Jeff: »Write, Right, White, Rite. Literacy, Imperialism, Race, and Cannibalism in Edgar Rice Burroughs' *Tarzan of the Apes*«, in: *Studies in American Fiction* 27 (Spring 1999), S. 53-76.
- Burroughs, Edgar Rice: *Tarzan of the Apes*, New York: Signet 1990.
- Burroughs, Edgar Rice: *The Return of Tarzan*, New York: Signet 1990.
- Cheyfitz, Eric: »*Tarzan of the Apes*: US Foreign Policy in the Twentieth Century«, in: *American Literary History* 1.2 (1989), S. 339-360.
- Darwin, Charles: *The Voyage of the Beagle*, London: Everyman's Library 1959.
- Dyer, Richard: *White*, London: Routledge 1997.
- Holtsmark, Erling B.: *Tarzan and Tradition. Classical Myth in Popular Literature*, Westport: Greenwood Press 1981.
- Jurca, Catherine: »Tarzan, Lord of the Suburbs«, in: *Modern Language Quarterly* 57.3 (September 1996), S. 479-504.
- Krantz, David L./David Allen: »The Rise and Fall of McDougall's Instinct Doctrine«, in: *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 3 (1967), S. 326-338.
- Lupoff, Richard A.: *Edgar Rice Burroughs, Master of Adventure*, New York: Avon Books 1965.
- Mayer, Ruth: *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*. Hanover: University of New England Press 2002.
- Mayer, Ruth: »The Things of Civilization, the Matters of Empire. Representing Jemmy Button«, in: *New Literary History*, erscheint 2008.
- Moore, James/Desmond, Adrian: *Darwin. The Life of a Tormented Evolutionist*, New York: Norton 1991.

- Moore, James/Desmond, Adrian: Introduction, in: Charles Darwin, *The Descent of Man*, London: Penguin Classics 2004, S. xi-lviii.
- Nordau, Max: *Entartung*, 2 Bde., Berlin: Carl Duncker 1892-1893.
- Taliaferro, John: *Tarzan Forever. The Life of Edgar Rice Burroughs, Creator of Tarzan*, New York: Scribner 1999.
- Taussig, Michael: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York: Routledge 1993.
- Torgovnick, Marianna: *Going Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press 1990.
- Vidal, Gore: »Tarzan Revisited«, in: Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes*, S. 9-14.

Unter Menschen. Die Schimpansin Mafuka im Dresdner Zoologischen Garten (1873-75)

OLIVER HOCHADEL

»This book is well written and the author displays an astonishing amount of knowledge about ape-life. At least it must pass as knowledge among those who know apes only at a zoo.«
(Aus einer Rezension der »Chicago Post« von Burroughs' »Tarzan of the Apes«, 1914)¹

Die Menschenaffen im Tiergarten kehren in gewisser Weise die ›Tarzan-Konstellation‹ um.² Statt eines weißen Europäers, der im afrikanischen Dschungel in der Obhut von Affen aufwächst, finden sich Schimpansen und Gorillas aus Afrika im Zoo einer europäischen Stadt wieder, versorgt (und begafft) von Menschen. Edgar Rice Burroughs möchte mit seiner Konstellation herausarbeiten, was Tarzan von anderen Urwaldbewohnern unterscheidet. Spiegelbildlich dazu ist das Leitmotiv fast aller Beschreibungen von Menschenaffen im Zoo, wie menschenähnlich, ja menschengleich sie sind – oder eben wie tierisch oder gar bestialisch.

»Tarzan of the Apes« ist ein mit literarischen Mitteln durchgeführtes Experiment: Was geschieht, wenn man einen Menschen von der Zivilisation in die ›Wildnis‹ versetzt? Was kristallisiert sich unter diesen harschen Bedingungen als ›wahre Natur‹ heraus?

Das Zur-Schau-Stellen von Menschenaffen im späten 19. Jahrhundert ist an sich nicht als Experiment gedacht, sondern als publikumswirksame Attraktion. Diese Attraktion besteht jedoch im Gegensatz zu allen anderen Zootieren nicht nur im visuellen Konsum exotischer Tiere, sondern gerade auch in der Faszination und Irritation bei den Zweibeinern außerhalb des

1 | Zitiert in Robert W. Fenton: Edgar Rice Burroughs and Tarzan. A Biography of the Author and His Creation, Jefferson, NC London: McFarland 2003, S. 52.

2 | Für Kopien, Scans, Anmerkungen, Korrekturen und sonstige Hilfestellungen danke ich Mitchell Ash, Gerhard Heindl, Ulrich Kattmann, Britta Lange, Angelika Mak, Marianne Sommer, Thomas Steinhauser und Christina Wessely.

Käfigs, denn Schimpansen, Gorillas und Orang-Utans haben »etwas erschreckend menschenähnliches« an sich.³ So tauchen denn in den Quellen immer wieder die gleichen Fragen auf: Wie verhalten sich die Menschenaffen in der fremden Umgebung? Über welche Fähigkeiten verfügen sie? Die Beschäftigung mit Affen im Zoo geht mitunter auch über die reine Beobachtung hinaus: Wie reagieren sie auf Reize von außen? Was wissen sie mit Werkzeugen anzufangen? Sind sie gar erziehbar? Insofern nimmt diese ›Zookonstellatation‹ doch den Charakter eines Versuchs an, oder genauer gesagt den einer Inszenierung mit ungewissem Ausgang.

Diesen ›Versuchsaufbau‹ gilt es im Folgenden herauszuarbeiten. Wie werden im späteren 19. Jahrhundert die Menschenaffen im Tiergarten inszeniert und die Erfahrungen mit ihnen medialisiert? Welchen Niederschlag finden diese Begegnungen in den Tageszeitungen und in den enorm auflagenstarken illustrierten Zeitschriften wie »Die Gartenlaube«, in populärwissenschaftlichen Büchern und Enzyklopädien wie Alfred Edmund Brehms »Thierleben«, aber auch in naturwissenschaftlichen Fachzeitschriften? Wie werden Menschenaffen gezeichnet, gemalt, karikiert und fotografiert? Welche Wechselwirkungen ergeben sich zwischen den Sphären der Wissenschaft und der Populärkultur? Diese Fragen laufen letztlich in einer Frage zusammen: Wird die Trennlinie zwischen Mensch und Tier durch die vielfältige Medialisierung der Zooaffen durchlässiger oder im Gegenteil schärfer gezogen?

Diesen Fragen soll am Beispiel der Schimpansin Mafuka (auch ›Mafo-ka‹ oder ›Mafuca‹ geschrieben) nachgegangen werden, die vom Sommer 1873 bis zu ihrem Tod Ende 1875 der unbestrittene Star des Dresdner Zoologischen Gartens ist. Die Schimpansin lockt aber nicht nur das große Publikum, sondern auch zahlreiche Künstler und Wissenschaftler an. Letztere streiten eifrig, ob Mafuka vielleicht doch eher ein Gorilla oder gar eine eigene Art sei. Nach ihrem Tod wird sie selbstredend fotografiert, seziiert, untersucht und schließlich in Spiritus eingelegt. Posthum werden ihr mehrere Seiten in Brehms »Thierleben« gewidmet. Sie schafft es gar in die »Encyclopaedia Britannica« und 1906 auf eine liberianische Briefmarke. Diese Darstellung (Abb. 10) entfacht noch 2001 im Wissenschaftsmagazin »Nature« eine Diskussion über den frühesten bildlich dokumentierten Werkzeuggebrauch bei Schimpansen.

Bereits dieser Schnelldurchlauf deutet auf eine bemerkenswerte ›Kariere‹ hin. Dennoch kann Mafuka stellvertretend für die zahlreichen Menschenaffen stehen, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in den Zoos großes Interesse erregen. Die Frage nach ihrer Intelligenz und Lernfähigkeit, die Mischung aus Faszination an der Menschenähnlichkeit und gleichzeitiger Distanzierung durch Ironie, die ›Nachverwertung‹ der sterblichen Überreste durch Zoologen und Anatomen – all dies ließe sich et-

3 | Julius Falkenstein: »Ein lebender Gorilla«, in: Zeitschrift für Ethnologie 8 (1876), S. 60-61, hier S. 60.

Abb.1: Mafuka schwingt sich schnell
zum Star des Dresdner Zoos auf



Heinrich Leutemann: »Mafuca«, in:
Die Gartenlaube (1874), S. 64-67, hier S. 65.
Universitätsbibliothek Wien

wa auch an der Schimpansin Molly (1870-72) und dem Gorilla M'pungu (1876-77), beide im Berliner Aquarium, oder an dem Orang-Utan Madame Sophie in der Menagerie Schönbrunn in Wien (1878) zeigen.⁴

1. Die Menschenaffen kommen

Affen sind seit der Antike in Europa bekannt und im kollektiven Bewusstsein präsent, sie sind Gegenstand von Debatten und Darstellungen in Theologie, Philosophie, Literatur und bildender Kunst. Die realen Referenzobjekte sind aber keine Menschenaffen, sondern Paviane und kleinere Affenarten wie Makaken. »The great apes«, also Schimpansen, Orang-Utans und Gorillas, kommen erst spät nach Europa und die beiden letzteren sind zumindest bis zum Ende des 19. Jahrhunderts Seltenheiten. Vor 1900 sind in Europa insgesamt lediglich dreizehn Gorillas, zwanzig

⁴ | Für weitere Beispiele siehe Friedrich Knauer: »Berühmte Menschenaffen der letzten Jahrzehnte«, in: *Das Wissen für Alle. Volksthümliche Vorträge und populär-wissenschaftliche Rundschau* 7 (1907), S. 440-444.

Orang-Utans und etwa 150 Schimpansen lebend zu sehen.⁵ Ab etwa 1860 koinzidieren drei Ereignisstränge. Erstens entbrennt mit der Publikation von Charles Darwins »On the Origin of Species« Ende 1859 die Debatte um die Evolutionstheorie, die sich sowohl in der wissenschaftlichen als auch in der öffentlichen Sphäre vor allem um die ›Affenfrage‹ dreht.⁶ Zweitens erreicht die erste Gründungswelle bürgerlicher zoologischer Gärten, insbesondere im deutschsprachigen Raum, ihren Höhepunkt.⁷ Zumindest für Stadtbewohner wird der Besuch in einem Zoo mehr und mehr zu einer beliebten Freizeitbeschäftigung. Und drittens bringt der immer stärkere Ausgriff der Kolonialmächte nach Afrika und Südostasien auch den Tierhandel in Schwung. Somit kommen mehr Menschenaffen nach Europa. Was zunächst eher ein chronologischer Zufall ist, wird schnell zu einer sich gegenseitig verstärkenden Entwicklung: Der Zoo wird zum ›Medium‹ des Darwinismus.⁸

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sind Menschenaffen folglich mehr als nur Publikumsliebblinge. »Affe, Gorilla, Orang-Utang, Schimpanse! Wer denkt beim Anblick derselben nicht gleich an Darwin, Vogt und ähnliche Größen, welche uns unser nach ihrer Meinung nach wahrscheinlicheres Verhältniß zu jenen Vierhändlern immer klarer zu machen suchen?«⁹ fragt der Tiermaler und Journalist Heinrich Leutemann nach einem Besuch bei Mafuka. Das bedeutet nicht, dass jeder Tiergartenbesucher beim Anblick eines Menschenaffen unmittelbar zum überzeugten Darwinisten wird. Aber als Resonanzraum für die ›Affenfrage‹ wirkt der Zoo als wichtiger Verstärker. Leutemann schreibt weiter: »Mag sich übrigens Jeder selbst seinen Vers auf diese neueren Forschungen machen, so

5 | Vgl. Robert W. Mitchell: »Scientific and Popular Conceptions of the Psychology of Great Apes from the 1790s to the 1970s: Déjà vu all over again«, in: Primate Report 53 (1999), S. 3-118, hier S. 11.

6 | Diese Debatte wird in Großbritannien bereits seit den 1840er Jahren geführt: James A. Secord: Victorian Sensation. The Extraordinary Publication, Reception and Secret Authorship of *Vestiges of the Natural History of Creation*, Chicago, London: The University of Chicago Press 2003. Secord verweist auch auf die verstörende Begegnung mit allzu menschlich wirkenden Menschenaffen im Londoner Zoo, S. 443f.

7 | Vgl. Annelore Rieke-Müller/Lothar Dittrich: Der Löwe brüllt nebenan. Die Gründung Zoologischer Gärten im deutschsprachigen Raum 1833-1869, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998.

8 | Oliver Hochadel: »Darwin im Affenkäfig. Der Tiergarten als Medium der Evolutionstheorie«, in: Dorothee Brantz/Christof Mauch (Hg.), Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne, Paderborn, Wien: Schöningh 2008 (im Erscheinen).

9 | Heinrich Leutemann: »Der Schimpanse Mafuca in Dresden«, in: Über Land und Meer 35 (1876), S. 95-96.

Abb. 2: Die Begegnung mit der Orang-Dame Jenny im Londoner Zoo wird für Charles Darwin zum Schlüsselerlebnis



The Zoological Society of London

viel ist sicher, daß die großen Affenarten [...] deswegen jetzt viel mehr als früher unsere Theilnahme in Anspruch nehmen.«¹⁰

Dass die Frage der Verwandtschaft von Mensch und Menschenaffe im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts (und darüber hinaus) kulturell enorm aufgeladen wird, ist weidlich bekannt. Ihre Verarbeitung etwa in der Literatur und in der bildenden Kunst ist bereits Gegenstand zahlreicher Untersuchungen.¹¹ In diesen Arbeiten geht es um »Kunstfiguren« wie den mordenden Orang-Utan Edgar Allan Poes oder um Emmanuel Frémiets

10 | Ebd., S. 95f; vgl. bereits Alwin Schöpf: »Bericht über den zoologischen Garten in Dresden«, in: Der Zoologische Garten 15 (1874), S. 86-93, hier S. 87.

11 | Vgl. z.B. Julika Griem: »Monkey Business. Postcolonial and Popular Figurations of the Ape in Theory, Literature and Film«, in: Bernhard Klein/Jürgen Kramer (Hg.), Common Ground? Crossovers Between Cultural Studies and Postcolonial Studies, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001, S. 81-99; Janet Browne: »Constructing Darwinism in Literary Culture«, in: Anne-Julia Zwierlein (Hg.), Un-

Skulptur eines frauenraubenden Orang-Utans. ›Echte‹ Menschenaffen und der Resonanzraum Tiergarten sind hingegen in der Forschung bisher noch zu wenig berücksichtigt worden.

Und dies obwohl die Begegnung von Darwin mit dem Orang-Utan Jenny (Abb. 2) im Londoner Regent's Park Zoo im Frühjahr 1838 mitunter als Schlüsselerlebnis für die Entwicklung seiner Evolutionstheorie gedeutet wird. Einige Wochen nach dem Besuch schreibt er in sein Notizbuch:

»Let man visit Ourang-outang in domestication, hear expressive whine, see its intelligence when spoken, as if it understood every word said – see its affection to those it knows, – see its passion & rage, sulkiness & every action of despair [...] then let him [man] dare to boast of his proud preeminence.«¹²

Und einige Seiten später: »More humble and I believe true to consider him [man] created from animals«.¹³ Die These dieses Aufsatzes ist also, dass die unmittelbare Erfahrung mit Menschenaffen im Zoo die Frage nach der Menschenähnlichkeit dieser Tiere und damit nach dem Verlauf der Trennlinie zwischen Mensch und Tier in besonderer Schärfe aufwirft.

Zuvor beschränkt sich die Diskussion mangels Anschauungsmaterial auf die vergleichende Anatomie. Raymond Corbey beschreibt die Geschichte des Verhältnisses von Mensch und Menschenaffen als ein ständiges Hin und Her zwischen Bestialisierung und Humanisierung.¹⁴ Mitte des 19. Jahrhunderts ist diese Dialektik besonders stark. Der erst 1847 erstmals beschriebene Gorilla löst den Orang-Utan in der Rolle der wilden Bestie ab, die Männer mordet und Frauen entführt.¹⁵ Das Bild des Gorillas wird entscheidend durch den Reisebericht des französisch-amerikanischen Afrikaforschers Paul Du Chaillu geprägt. Du Chaillus reißerische Darstellung ist zu keinem Zeitpunkt unhinterfragt.¹⁶ Und dennoch wirkt das Bild des

mapped Countries. *Biological Visions in Nineteenth-Century Literature and Culture*, London: Anthem Press 2005, S. 55-69.

12 | Paul H. Barrett et al. (Hg.): *Charles Darwin's Notebooks, 1836-1844. Geology, Transmutation of Species, Metaphysical Enquiries*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, C 79 (S. 264).

13 | Ebd., C 196f (S. 300).

14 | Raymond Corbey: *The Metaphysics of Apes. Negotiating the Animal-Human Boundary*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 1 und Kap. 3.

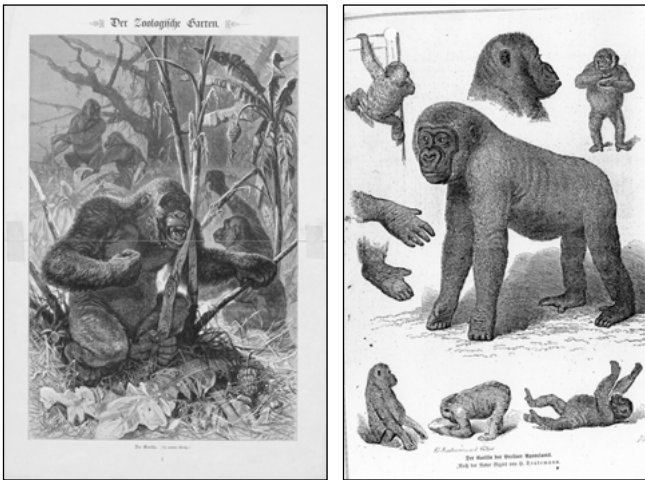
15 | Julika Griem: »Peepshow mit Gorilla: Affen-Figuren in narrativen und visuellen Inszenierungen zwischen 1830 und 1930«, in: Susanne Scholz/Felix Holtzschoppen (Hg.), *MenschenFormen. Visualisierungen des Humanen in der Neuzeit*, Frankfurt: Ulrike Helmer Verlag 2007, S. 166-185.

16 | Joel Mandelstam: »Du Chaillu's Stuffed Gorillas and the Savants from the British Museum«, in: *Notes and Records of the Royal Society of London* 48 (1994), S. 227-245; Stuart McCook: »It may be truth, but it is not evidence«: Paul du Chail-

Gorillas, der sich auf die Brust trommelt und dessen markerschütternder Schrei durch den Dschungel hallt, mutatis mutandis bis heute fort.

Im 19. Jahrhundert ist der Gorilla nach seiner Entdeckung zunächst nur in Reiseberichten präsent, als nach Europa verschiftes Skelett oder übel riechender Kadaver, auf Zeichnungen, Fotos und als ausgestopfter Balg oder Dermoplastik im Museum. Britta Lange hat am Beispiel des angeblich über zwei Meter großen »Riesen-Gorillas« gezeigt, wie die Hamburger Naturalienhandlung Umlauff um 1900 das Bild der gefährlichen Bestie zu authentifizieren sucht: Zum einen durch die entsprechende Gestaltung einer Dermoplastik – aufrecht stehend, das Maul weit aufgerissen, die Pranke zum Schlag bereit –, zum anderen durch Aussagen vertrauenswürdiger Zeugen.¹⁷

Abb. 3: Bestie oder kindlicher Tollpatsch? Zwei Bilder des Gorillas



(o.A.): *Der Zoologische Garten*, Leipzig: J.J. Weber 1888, S. 1.
 Universitätsbibliothek Regensburg und *Die Gartenlaube* (1876), S. 557.
 Universitätsbibliothek Wien

Zu dem Zeitpunkt hat dieses Bild aber bereits Konkurrenz erhalten. So schreibt Hans Werner Ingensiep: »Ein nicht zu unterschätzender Anstoß zur Humanisierung des Gorillabildes ging allerdings schon von Schilde-

lu and the Legitimation of Evidence in the Field Sciences«, in: *Osiris* 11 (1996), S. 177-197.

17 | Britta Lange: »Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900«, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hamburg: Hamburg University Press 2005, S. 183-201.

rungen und Darstellungen der Zoo-Gorillas seit Ende des 19. Jahrhunderts aus«.18 Der putzig herumtollende und überaus artige Gorillajunge M'pungu, der 1876 als erster seiner Art im Berliner Aquarium Quartier bezieht, hat denn auch nichts von einer wilden Bestie. Die Firma Umlauff sieht jedoch gerade in der Zoohaltung den Grund für eine ihrer Ansicht nach ungerechtfertigte Verharmlosung des Gorillas: »Man urteilte eben nach den Jammergestalten, die als junge Thiere in unseren Zoologischen Gärten ein klägliches Scheindasein führen.«19 Darin stecken zumindest zwei Körnchen Wahrheit: Zum einen sind die nach Europa gebrachten Menschenaffen fast ausschließlich Jungtiere, deren Eltern meist beim Fang getötet werden. Und zum anderen überleben diese Jungtiere selten länger als ein Jahr, meist nur Monate, in Gefangenschaft. Daher sehen die Zoobesucher im 19. Jahrhundert vorwiegend junge Menschenaffen, die dem Menschen anatomisch noch ähnlicher sind und auch die für Menschenkinder übliche Verspieltheit zeigen.

Beide Bilder bleiben in der Folge bestehen und es geht hier auch nicht darum, das harmlose Bild des Affen gegenüber dem der Bestie als das ›richtige‹ Bild zu etablieren. Beides sind Ergebnisse bestimmter Repräsentationsformen und Inszenierungen. Auch die ›persönliche‹ Begegnung mit M'pungu und Co. wird durch Berichte und Zeichnungen vermittelt, mit überlieferten Topoi angereichert und in Narrative verpackt, wie wir im Weiteren am Beispiel von Mafuka sehen werden.

2. »Alles ganz menschlich«

Ende Juli 1873 erstedt der Direktor des Dresdner Tiergartens Alwin Schöpf von einem »Kaufmann Jehn«, der sich in Zwickau aufhält, für 400 Taler eine Schimpansin samt ihrem kleinen Gefährten, einen »Schnurrbart-Schaukelaffen«.20 Mafukas Alter ist nicht bekannt, es handelt sich aber um ein junges Tier, das zu diesem Zeitpunkt etwa einen Meter groß ist, noch wächst und die Zähne wechselt. Die neue Attraktion weiß der Dresdner Zoo erfolgreich zu vermarkten. Wer im August 1873 durch Dresden flaniert, wird »durch große Anschlagzettel darauf aufmerksam gemacht, dass seit kurzem dort ein Schimpanse, ›noch nie hier gesehen‹, gezeigt

18 | Hans Werner Ingensiep: »Kultur- und Zoogeschichte des Gorillas – Beobachtungen zur Humanisierung von Menschenaffen«, in: Lothar Dittrich/Dietrich von Engelhardt/Annelore Rieke-Müller (Hg.), Die Kulturgeschichte des Zoos, Berlin: VWB 2001, S. 151-170, hier S. 152.

19 | Firma Umlauff: Der Riesen-Gorilla des Museum Umlauff Hamburg. Schilderung seiner Erlegung und wissenschaftliche Beschreibung, Hamburg: o.J. [1901], S. 2, zitiert in B. Lange: »Die Allianz«, S. 185f.

20 | A. Schöpf: »Bericht«, S. 86f, Zitat Zwischenüberschrift S. 89; H. Leutemann: »Der Schimpanse«, S. 95.

werde«.²¹ Die Neuerwerbung amortisiert sich schnell: »Den größten Theil der Einnahme von hiesigen Besuchern haben wir der Mafuka zu verdanken«, berichtet Schöpf.²²

Es sind nicht zuletzt die zahlreich erscheinenden Artikel samt Illustrationen, die Mafuka zu einem Publikumsmagneten machen. Diese Texte betonen immer wieder, dass Mafuka nicht nur ein seltenes Tier sei, sondern sich auch auf irritierende oder erheiternde Weise menschenähnlich betrage. Die Kunde von Mafukas Intelligenz und Geschicklichkeit dringt bis nach Großbritannien.²³ Im Folgenden soll anhand von insgesamt vier Augenzeugenberichten das beobachtete Verhalten Mafukas beschrieben und dabei gefragt werden, ob sich durch die Begegnungen die Trennlinie zwischen Tier und Mensch verschiebt. Leutemann veröffentlicht zwei längere Artikel in illustrierten Zeitschriften, Schöpf einen ausführlichen Bericht in »Der Zoologische Garten« und der Berliner Zoologe Carl Nissle gar einen vierzehnteiligen Aufsatz in der »Zeitschrift für Ethnologie«.²⁴ Die ersten beiden richten sich an das große Publikum, die letzten beiden an eine Mischung aus interessierten Laien und Naturforschern.

Die Augenzeugenberichte beschreiben Mafuka als eine geschickte Nachahmerin. Es genüge ihr einmal etwas gesehen zu haben, etwa das Fegen mit einem Besen, das Putzen mit nassem Tuch oder das Ausstreuen von Sägespänen. Sie kann einschenken und aus der Tasse trinken sowie Türen mit einem Schlüssel öffnen. Auch den Gebrauch von Werkzeugen imitiert sie: Sie bohrt mit einer Zimmermannsahle Löcher in den Tisch und schlägt Nägel mit einem Hammer ein. Sie zieht Schöpf spontan den Stiefel aus und sich an. Auch an ›menschlichen‹ Emotionen mangelt es Mafuka laut ihren Beobachtern nicht: Hat sie dem Direktor wehgetan, zeigt sie Reue. Kehrt er nach längerer Abwesenheit zurück, freut sie sich unbändig. Sie lacht, ist traurig und zeigt sich dankbar. Neben ›menschlichem‹ zeigt sie aber auch ›tierisches‹ oder zumindest ›kindliches‹ Verhalten. Die meiste Zeit turnt sie, und zerbricht und stiehlt Gegenstände.

Angesichts ihres übermütigen oder auch tollpatschigen Verhaltens werden Menschenaffen immer wieder mit Kindern verglichen.²⁵ Darin steckt freilich auch die Idee, dass sie sich erziehen lassen. So bezeichnet

21 | Heinrich Leutemann: »Mafuca«, in: Die Gartenlaube (1874), S. 64-67, hier S. 64.

22 | A. Schöpf: »Bericht«, S. 87.

23 | Anonymus: »Notes«, in: Nature 12 (1875), S. 482; W.G. Smith/C.S. Wake: »President's Address«, in: The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 9 (1880), S. 443-458, hier S. 450.

24 | H. Leutemann: »Mafuca«; ders.: »Der Schimpanse«; A. Schöpf: »Bericht«; Carl Nissle: »Beiträge zur Kenntnis der sogenannten anthropomorphen Affen. III. Die Dresdener Mafuka«, in: Zeitschrift für Ethnologie 8 (1876), S. 46-59.

25 | Beispiele aus dem angloamerikanischen Raum bei R. W. Mitchell: »Scientific and Popular Conceptions«, S. 16.

Abb. 5: Frühform der Verhaltensforschung:
was Mafuka alles kann



Heinrich Leutemann: »Der Schimpanse Mafuka in
Dresden«, in: *Über Land und Meer* 35 (1876), S. 92.
Universitätsbibliothek Wien

Brehm die Schimpansin Molly »als ursprüngliches Wesen«, das »als Kind vor uns tritt«. Er glaubt, dass Schimpansen »im Umgange mit Menschen ganz außerordentlich fortbildungslustig und -fähig« seien.²⁶ Zumindest in Ansätzen versucht auch Schöpf, Mafuka zu erziehen. Sie gewöhnt sich an, sich nachts mit einer Decke zuzudecken und wird auf Rechtshändigkeit getrimmt: »[M]an hat ihr das beigebracht, indem man, wenn sie früher die Linke anwendete, sie darauf schlug, wie das ja auch beim Menschen die altbewährte, alle Theorie ersparende Methode ist.«²⁷

Im Text Nissles fällt das Bild Mafukas ambivalenter aus. Er berichtet wie »der gewaltige, kraftstrotzende, mit allen Attributen der Wildheit und Tücke ausgerüstete Affe aus der Höhe zu mir an das Gitter herniederstaute, so dass der Käfig dröhnte.«²⁸ Auch nach zwei Jahren weiß sich der Pfleger nur mit der Peitsche zu helfen. Sprechen Schöpf und Leutemann eher von Ausgelassenheit, betont Nissle Mafukas Aggressivität und Un-

26 | Alfred Edmund Brehm: »Aus dem Leben des Chimpanse [sic]«, in: Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (1873), S. 80-85, hier S. 81.

27 | H. Leutemann: »Der Schimpanse«, S. 95.

28 | C. Nissle: »Die Dresdener Mafuka«, S. 47.

berechenbarkeit angesichts plötzlicher Stimmungsumschwünge. So beschreibt er, wie Mafuka wegen eines Gewitters in Panik gerät und ihren jahrelangen Gefährten, das Schnurrbartäffchen, erschlägt. Dennoch changiert Mafuka für Nissle zwischen »Bestialität« und »Sanftmuth und Liebenswürdigkeit«. ²⁹ Auch bei Leutemann wird die Trennlinie zwischen dem Tierischen und dem Menschlichen nicht aufgehoben, denn im Unterschied zu Menschen könnten Menschenaffen wohl aus anatomischen Gründen nicht sprechen, und damit sei ihnen auch der Weg zum Denken versperrt: »Mafuca hat offenbar noch kein Bewußtsein, wohl aber scheint sie schon Gewissensanfänge zu bekommen.« ³⁰ Neben dem aufrechten Gang ist die Sprache jene Fähigkeit, die über die Jahrhunderte hinweg immer wieder als der entscheidende Unterschied zwischen Affe und Mensch angeführt wird. Gleichwohl scheint Mafuka in der Obhut des Menschen durch Gewöhnung und Unterricht ihr Tiersein zumindest in Ansätzen zu überwinden.

3. Bilder des Affen

Die Frage nach dem Verlauf und der Verschiebung der Trennlinie zwischen Mensch und Tier lässt sich auch auf der visuellen Ebene verfolgen. Mafuka wird aufgrund ihrer Berühmtheit und des Streits um ihre Spezies sehr häufig gezeichnet und zwar sowohl von Wissenschaftlern wie Robert Hartmann, von dem Direktor des Berliner Aquariums, Otto Hermes, als auch von einer ganzen Reihe von deutschen Tiermalern des späteren 19. Jahrhunderts, wie Paul Meyerheim, Ernst Gessner, E. Reichenheim, Leutemann und Gustav Mützel. ³¹ Die Zeichnungen von Leutemann und insbesondere von Mützel finden wohl die größte Verbreitung und eignen sich auch für einen instruktiven Vergleich, weswegen sie im Folgenden analysiert werden sollen.

Der Leipziger Leutemann und der Berliner Mützel verfügen über ein ähnliches Profil. ³² Beide arbeiten als Illustratoren unter anderem für »Die Gartenlaube«, die »(Leipziger) Illustrierte Zeitung« und »Über Land und Meer«. Viele ihrer Zeichnungen erscheinen auch in Schulbüchern und

29 | Ebd., S. 56.

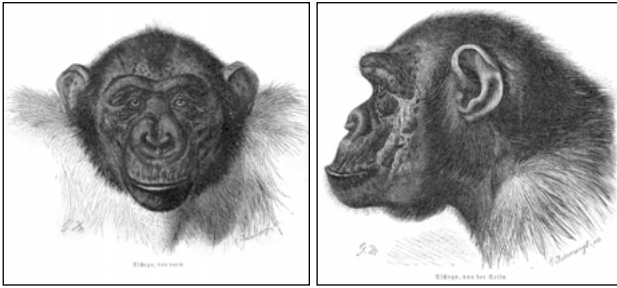
30 | H. Leutemann: »Mafuca«, S. 66.

31 | Vgl. Robert Hartmann: »Anthropoiden Mafuca des Dresdener zoologischen Gartens«, in: Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (1875), S. 250-256, hier S. 256.

32 | Vgl. J. Müller-Liebenwalde: »Gustav Mützel. Eine biographische Skizze«, in: Der Zoologische Garten 34 (1893), S. 321-328; Friederike Hauffe/Heinz-Georg Klös: »Der Tierillustrator Gustav Mützel«, in: Bongo 26 (1996), S. 29-46. Zu Leutemann vgl. etwa Lothar Schlawe: »Illustrationen nach dem Leben (ndL) aus dem Zoologischen Garten zu Berlin«, in: Bongo 23 (1994), S. 35-62, hier S. 37.

Lexika. Mützel arbeitet ab 1872 für Brehm und ist einer der wichtigsten Zeichner für die zweite Auflage des »Thierlebens«. Beide unternehmen in den 1870er Jahren ausgedehnte Zooreisen durch Deutschland und auch in die Niederlande, um das Verhalten von Tieren zu studieren und bildlich festzuhalten.

Abb. 6 u. 7: Gustav Mützel: Mafuka von vorne und im Profil



Brehms *Thierleben*, 2. Aufl. 1876, S. 80 und 81, Universitätsbibliothek Wien

Leutemann schreibt auch die Texte zu seinen Zeichnungen, wie die beiden über Mafuka, meist selbst. Schon unmittelbar nach ihrem »Einzug« in ihr Dresdner Domizil besucht Leutemann sie im August 1873 zum ersten Mal. Sein mehrseitiger Artikel erscheint Anfang 1874 in »Die Gartenlaube« und enthält eine ganzseitige Zeichnung: »Mafuca in guter Laune« (Abb. 1). Zwei Jahre später ist er nochmals im Dresdner Zoo. Die ebenfalls ganzseitige Abbildung (Abb. 5) aus »Über Land und Meer« gruppiert achtzehn kleinere Zeichnungen um ein zentrales Bild und entfaltet ein buntes Tableau von Mafukas Aktivitäten, die bereits oben geschildert wurden. Die Zeichnungen halten aber auch Hand- und Fußhaltung, Bewegungsabläufe wie zum Beispiel »Schnelllauf auf ebem Boden« und Gemütszustände wie »Seelenruhe« und »Seelenerregung« fest. Auch wenn diese Beschreibungen im Verbund mit den Zeichnungen in erster Linie ein journalistisches Produkt zur Unterhaltung der Leser sind, könnte man diesen Typus Zeichnung – ähnliche Tableaus werden seinerzeit häufig abgebildet – als einen ersten Ansatz zur Erforschung des Verhaltens bezeichnen. Fast zur selben Zeit lässt Darwin im Londoner Regent's Park Zoo den Maler Josef Wolf Schopf Makaken zeichnen. Julia Voss konnte plausibel machen, dass Wolfs lebhafter Tierporträt Darwins Wahrnehmung beeinflussen und ihn darin bestärken, Affen in »Expression of the Emotions in Man and Animals« (1872) Gemütszustände wie Wut oder Freude zuzuschreiben. Der Mensch ist auf einmal nicht mehr das einzige Wesen, das lacht.³³ Auch für

33 | Julia Voss: »Zoologische Gärten, Tiermaler und die Wissenschaft vom Tier im 19. Jahrhundert«, in: Verhandlungen der Deutschen Gesellschaft für Geschichte

Leutemann ist klar, dass Mafuka »kichert«, wenn sie ihren Mitbewohner, den kleinen Schnurbartaffen traktiert. Und ihr Gesichtsausdruck beim Nicken des Wärters (Abb. 1) lässt sich kaum anders denn als breites Grinsen interpretieren.

Von Mützel sind eine ganze Reihe von Zeichnungen von Mafuka überliefert, die alle im Jahre 1876 erstmals publiziert werden. Zur Illustration des Artikels von Nisse in der »Zeitschrift für Ethnologie« arbeitet er insgesamt sieben Zeichnungen aus (Abb. 11), davon zwei kolorierte. Für das »Thierleben« liefert Mützel drei Zeichnungen: eine »Urwaldsituation«, in der Mafuka mit einem Zweig in einem Baumstamm bohrt, eine Frontalansicht des Gesichts und ein Profil (Abb. 9, 6 und 7). Darüber hinaus erscheint in der »Gartenlaube« als Illustration zu einem Text Brehms die Abbildung »Menschenaffen, aus der Gruppe des Tschego's im Dresdener zoologischen Garten« (Abb. 8). Darauf ist Mafuka in fünf verschiedenen Haltungen zu sehen, darunter im aufrechten Gang, in kletternder Hangelbewegung und Zehen und Daumen opponierend. Manche der Abbildungen werden leicht variiert doppelt verwendet, ein Beleg für die Durchlässigkeit der Medien. Für seine Arbeit im Zoo nützt Mützel auch das Medium der Fotografie. So führt er 1876 die Bewegungsstudien zum Berliner Gorilla M'pungu mit Hilfe von Fotos aus.³⁴ Wahrscheinlich sind auch von Mafuka bereits zu Lebzeiten Fotos gemacht worden; sicher hingegen ist, dass sie posthum von einem Herrn Krone im Auftrag von Adolph Bernhard Meyer, dem Direktor des Zoologischen Museums zu Dresden, fotografiert wird.³⁵

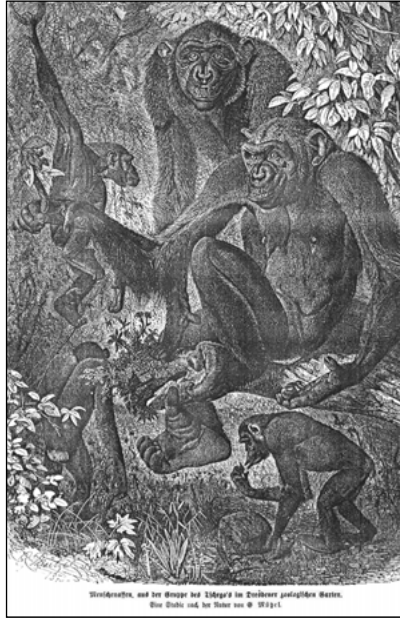
Im Unterschied zu Leutemann versetzt Mützel sein Geschöpf in zwei seiner Darstellungen in einen imaginierten Urwald. Beide Repräsentationsformen sind üblich in der Tier- bzw. Zoomalerei der Zeit. Der Grund hierfür liegt wohl nicht zuletzt im Produktionskontext. Leutemanns Zeichnungen dienen zur Illustration seiner beiden Artikel über Mafuka als Individuum. Mützels Urwaldbilder hingegen illustrieren Texte Brehms, in denen es vor allem um die Frage geht, welcher Art Mafuka angehört. Mafuka ist hier also weniger Individuum als Repräsentant einer bestimmten Spezies. Mützels Darstellungen sind daher auch »anatomischer« und geben die Gesichtszüge, Muskeln und insbesondere die Behaarung wesentlich detailreicher wieder. Auch wenn Brehm keinen Hehl daraus macht, dass er sich in seinen Beschreibungen häufig auf Zootiere bezieht, soll seine Enzyklopädie doch so etwas wie die natürliche Umwelt der Tiere darstellen. Ohne Tasse und Decke, dafür von Gebüsch und Blättern umrahmt, statt auf dem Tisch auf einem Baumstamm sitzend, wirkt Mützels Mafuka unweigerlich animalischer. Gerade bei der Illustration »Menschenaffen, aus

und Theorie der Biologie 12 (2005), S. 227-243; vgl. auch dies.: Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837 bis 1874, Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 284ff.

34 | L. Schlawe: »Illustrationen«, S. 46.

35 | C. Nisse: »Die Dresdener Mafuka«, S. 50. Ob sich diese Fotos noch im heutigen Dresdner Museum für Tierkunde befinden, wird derzeit noch eruiert.

Abb. 8: Mafuka im imaginären Dschungel



Die Gartenlaube 1876, S. 45, Universitätsbibliothek Wien

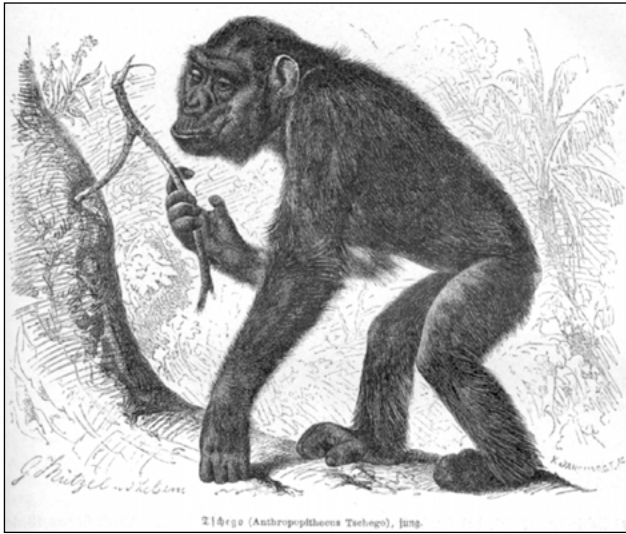
der Gruppe des Tschego's« (Abb. 8) hat man doch eher den Eindruck, ein wildes Tier und nicht ein Fast-Mensch schaue den Betrachter an.

Die Zeichnung Mützels, in der Mafuka einen Zweig hält und die zuerst 1876 in der zweiten Auflage von Brehms »Thierleben« erscheint (Abb. 9), durchläuft danach eine erstaunliche »Karriere«, wie Ulrich Kattmann gezeigt hat.³⁶ Noch im 19. Jahrhundert wird sie mehrmals in deutsch- und englischsprachigen Büchern und Zeitschriften nachgedruckt.³⁷ 1906 schließlich dient sie der Firma Perkins Bacon in London als Vorlage für die bereits erwähnte liberianische Briefmarke (Abb. 10). Knapp hundert Jahre später stoßen die britischen Primatologen Andrew Whiten und William McGrew auf diese Briefmarke und fragen sich, ob darauf zum ersten Mal das »Graben« nach Termiten dargestellt werde, scheint doch der Schimpanse auf der Briefmarke mit einem kleinen Stock ein Loch in eine Erderhebung zu bohren, also vielleicht in einen Termitenbau. Und dies lange bevor Jane Goodall in ihrer Langzeitstudie von wild lebenden Schimpansen die

36 | Ulrich Kattmann: »Piecing Together the History of Our Knowledge of Chimpanzee Tool Use«, in: *Nature* 411 (2001), S. 413.

37 | Johannes Ranke: *Der Mensch*, Bd. 2, Leipzig: Bibliographisches Institut 1887; Anonymus: »Affen«, in: *Die Heimat. Illustriertes Familienblatt* 18 (1893), S. 100-106, hier S. 100; Richard Lydekker: *The Royal Natural History*, Bd. 1, London: Frederick Warne & Co. 1893.

Abb. 9: Was tut Mafuka mit dem Zweig?



Brehms Thierleben, 2. Aufl. 1876, S. 79, Universitätsbibliothek Wien

Entdeckung der Technik des Angelns von Termiten mit Hilfe von Halmen oder zugerichteten Zweigen macht, durch die sie in den 1960er Jahren berühmt wird.³⁸ Nur geht die Darstellung auf der Briefmarke eben auf die Zeichnung eines Zoschimpanzen zurück, und in Mafukas Käfig befand sich sicherlich kein Termitenhügel. Was man auf der Briefmarke mit etwas Fantasie dafür halten könnte, ist in Mützels Vorlage eindeutig ein Baum. Whiten and McGrew spekulieren dennoch, »that the 1906 stamp-designer knew more than the 1887 artist: the twig is shortened and no longer touches any object; the tree-hole and roots are replaced by what seems to be a mound; and the surface texture of the latter is different.«³⁹

Es gibt freilich keine Belege dafür, dass der Stecher der Briefmarke mehr wusste als Mützel, und Kattmann hält diese These für Wunschdenken. Er verweist unter anderem darauf, dass die von Schimpanzen tatsächlich zum Termitengraben benutzten Stöcke lang, gerade und glatt sind (und nicht kurz, gebogen und voller Zweigstummel). Die leichten Änderungen von Mützels Vorlage zur Briefmarke ließen sich eher aus produktionstechnischen Gründen erklären: Damit der Affe auf einem so kleinen

38 | Vgl. dazu den Beitrag von Vinzenz Hediger in diesem Band.

39 | Andrew Whiten/William C. McGrew: »Reply (to Kattmann: Piecing Together the History of Our Knowledge of Chimpanzee Tool Use)«, in: *Nature* 411 (2001), S. 413.

Abb. 10: Bohrt Mafuka etwa nach Termiten?



Stich der Firma Perkins Bacon nach einer Vorlage von Gustav Mützel, Briefmarke Liberia

Objekt wie einer Briefmarke noch gut sichtbar ist, müsse er schärfer vom Hintergrund abgehoben werden und dürfe diesen nicht mehr berühren.⁴⁰

Die (Menschen-)Affen im Zoo werden in den illustrierten Zeitschriften nicht nur als menschlich oder menschenähnlich, sondern immer wieder auch als »Caricatur« oder als »Zerrbild des Menschen« bezeichnet.⁴¹ Auch darin spiegelt sich die Ambivalenz in der Wahrnehmung der Affen. Diese Wahrnehmung wird keineswegs allein durch den Tiergarten geprägt. Bereits im frühen 19. Jahrhundert amüsiert sich das Publikum in Wandermenagerien oder im »Affentheater« über reitende oder rauchende (kleinere) Affen. Um 1900 sieht man dann im Varietee oder im Zirkus Schimpansen im Frack vornehm speisen.⁴² Das Gelächter hat bei diesen Aufführungen immer auch die Funktion, die bedrohte Trennlinie zu sichern. Denn die Inszenierung von Affen als Menschen macht ja umso deutlicher, dass es eben gerade keine sind. Dies gilt auch für Mafuka, die trotz ihrer Menschenähnlichkeit das Tierische – und damit das Kabarettreife – nie ablegt. Auch die Fähigkeit, dem Direktor die Stiefel aus und sich selbst anzuzie-

40 | www.uni-oldenburg.de/biodidaktik/BioNew/Kattmann/Biologisches/Mafuka.html vom 04.03.2008.

41 | Die Gartenlaube (1858), S. 674; (Leipziger) Illustrierte Zeitung 42 (1864), S. 80; Über Land und Meer 43 (1880), S. 295; (Leipziger) Illustrierte Zeitung 100 (1893), S. 402; Anonymus: »Affen«, S. 104.

42 | Markus Feigl: Tierschaustellungen in Wien. Anlässlich 250 Jahre Tiergarten Schönbrunn, Wien: Stadt Wien, MA 9 2002, S. 18-21. Leutemann zeichnet auch Bilder von Affen in Kleidern, gar in Paradeuniformen, oder auf Hunden reitend; vgl. z.B. Die Gartenlaube (1871), S. 756.

hen, ist doch in allererster Linie ein Grund zur Erheiterung. Der Besucher bzw. der Leser kann somit befreit auflachen, oder zumindest in sich hineinlächeln.

Die ›Hauptaufgabe‹ eines Menschenaffen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts besteht zugespitzt formuliert darin, die ›Affenfrage‹ zu evolvieren. Bei der Analyse der Texte und Bilder hat sich gezeigt, dass diese punkto Menschenartigkeit ambivalent ausfallen, den Lesern bzw. Betrachtern durchaus keine klaren Antworten geben, sondern gerade auch irritieren. Die Trennlinie Mensch-Tier wird gleichermaßen festgeschrieben – etwa durch das Distanz schaffende Lachen – wie unterlaufen.

4. Schimpanse, Gorilla, Bastard oder ›Tschego‹?

In den 1870er Jahren befindet sich das frisch gegründete Deutsche Reich im Affenfieber. Dieser Eindruck drängt sich zumindest auf, wenn man die illustrierten Zeitschriften und mehr noch die gelehrten Journale der Zeit durchsieht. In den Publikationsorganen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, der »Zeitschrift für Ethnologie« und ihren »Verhandlungen«, finden sich in jedem Jahrgang mehrere Artikel, Zusammenfassungen von Vorträgen, kurze Nachrichten und Bildteile »zur Kenntnis der so genannten anthropomorphen Affen«. Zwei der führenden Mitglieder der Gesellschaft, der berühmte Zellpathologe und Anthropologe Rudolf Virchow und sein Schüler, der Anatom und Afrikaforscher Robert Hartmann, interessieren sich besonders für vergleichende Anatomie. Sie vermessen Menschenaffen, sezieren deren Kadaver und sammeln die Skelette, wann immer sich die Gelegenheit bietet. In der Darwinismusdebatte zählen sie beide zu den Skeptikern. Sie lehnen die Evolutionstheorie nicht grundsätzlich ab, halten die vorgebrachten Belege aber für nicht ausreichend.⁴³ Derweil erreichen immer mehr Menschenaffen – tot oder lebendig – Deutschland. Was noch fehle, sei ein lebender Gorilla, »um der Forschersehnsucht in Europa Genüge zu thun«, wie Nissle ironisch anmerkt.⁴⁴ Dies habe »in neuester Zeit Menageriebesitzer und Affentheaterdirectoren auf die ingeniose Idee gebracht, dem tief empfundenen Mangel auf dem Wege der Täuschung abzuhelfen und nicht nur Cynocephalus niger, auch Babuin und porcarius sind der Ehre theilhaftig geworden, als Gorilla debütiren zu müssen.«⁴⁵

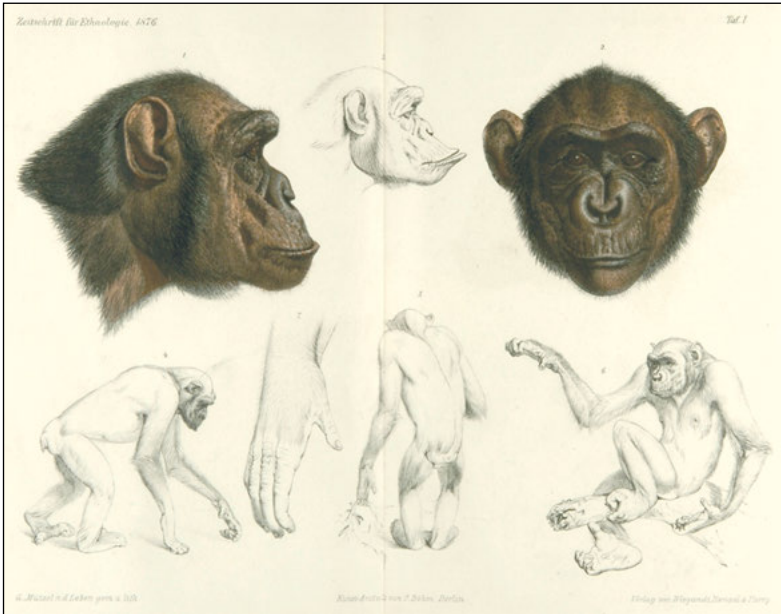
Dieses Schicksal blüht nun angesichts der ›Gorillasehnsucht‹ auch

43 | Vgl. Constantin Goschler: Rudolf Virchow. Mediziner – Anthropologe – Politiker, Köln: Böhlau 2002, S. 308f; Robert Hartmann: Die menschenähnlichen Affen, Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, Bd. 11, 247, Berlin: Carl Habel 1876, S. 49.

44 | C. Nissle: »Die Dresdener Mafuka«, S. 46.

45 | Carl Nissle: »Beiträge zur Kenntnis der sogenannten anthropomorphen

Abb. 11: Im Angesicht des Affen: Bewegungsstudien von Gustav Mützel



Zeitschrift für Ethnologie 8 (1876), Tafel 1. Biblioteca de Catalunya

Mafuka. Nachdem sie ihre ersten beiden Jahre im Dresdener Zoo als Schimpanse verbringt, kommen im Sommer 1875 Zweifel an dieser Zuschreibung auf. Vor allem die sehr dunkle Gesichtsfarbe nährt einen folgenschweren Verdacht. Bald wird heftig darüber gestritten, wer zuerst ›erkannt‹ habe, dass Mafuka eigentlich ein Gorilla sei. Ist es der deutsche Tierhändler Carl Hagenbeck oder gar der Tierhändler Charles Rice aus London, der dem Dresdner Zoo 24.000 Mark (das entspricht 8000 Taler, also dem Zwanzigfachen des Einkaufspreises) für Mafuka bietet? Rice glaube wohl »mit diesem Schimpanse [sic!] ungeheures Aufsehen in England machen zu können«,⁴⁶ gerade weil Mafuka eigentlich ein Gorilla sei. Es bilden sich mehrere Frontlinien: Die Berliner Anatomen um Hartmann sprechen sich für das ›Gorillatum‹ Mafukas aus, während die Dresdner Zoologen Schöpf und Meyer ebenso wie Heinrich Bolau, der Direktor des Hamburger Zoologischen Gartens, am Schimpansen festhalten. Innerhalb der Berliner Fraktion streiten sich Nissle und Brehm, wer zuerst die Gorillathese wissenschaftlich begründet publiziert habe. Die deutschen Naturforscher werfen sich gegenseitig vorschnelle Urteile und Eitelkeit vor. Auch in Großbritannien wird die Diskussion aufmerksam verfolgt, denn

Affen II Ein Orang-Utan«, in: Zeitschrift für Ethnologie 5 (1873), S. 50-53, hier S. 52f.

die Gorillasehnsucht kennt keine nationalen Grenzen.⁴⁷ Bei der Debatte um Mafukas Spezies geht es nicht zuletzt um Priorität im internationalen Wettstreit. Immer wieder betonen die Naturforscher, dass sie der erste lebende Gorilla in Europa wäre – »und zwar zuerst in Deutschland«, wie etwa Brehm jubelt.⁴⁸

Doch bald kommt eine weitere Theorie auf: Mafuka sei eine Mischung aus einem Gorilla und einem Schimpansen. Emil Ulrici, ein Amateurwissenschaftler aus Dresden, behauptet von sich, »das Thier seit seiner ersten Ankunft hier fast täglich beobachtet« zu haben. Brieflich teilt er Virchow eine Reihe von Messungen mit, die die hybride Zwischenstellung Mafukas belegen sollen. Virchow misst diesem Schreiben zumindest so viel Bedeutung bei, dass er dessen Inhalt in der Versammlung der Gesellschaft vorträgt und dann auch drucken lässt.⁴⁹ Die Bastardtheorie eines Amateurwissenschaftlers wird also ernsthaft diskutiert – so groß ist die Unsicherheit. Doch damit nicht genug, bald kommt neben Schimpanse, Gorilla und Bastard eine vierte Variante hinzu. In der zweiten Auflage des »Thierlebens« widmet Brehm Mafuka eine dreiseitige Beschreibung. Bei näherer Prüfung habe sich gezeigt, dass sie auch kein Gorilla sei. Es müsse sich um eine eigene Art handeln, er sei aber außer Stande, ein abschließendes Urteil zu fällen. Er behelfe sich daher mit der Bezeichnung »Tscheگو«, die von dem französischen Gelehrten Louis Georges Duvernoy für eine Art eingeführt worden sei, die sich zwischen Schimpanse und Gorilla befinde.⁵⁰

Sicherlich spielen individuelle Profilierungssucht und nationaler Chauvinismus eine Rolle in dieser Debatte, der tiefere Grund für die Auseinandersetzung liegt aber in der unzureichenden »Materiallage«. Denn keine der seinerzeit üblichen Methoden vermag Evidenzen zu schaffen, die von allen anerkannt werden. Immer wieder beklagen die Naturforscher, dass sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Menschenaffen noch im Anfangsstadium befinde. Angaben von Forschungsreisenden seien notorisch unzuverlässig. Die ausgestopften Bälge, die man in Museen und Sammlungen zu sehen bekäme, seien voller offensichtlicher Fehler, deren Aussagekraft folglich sehr begrenzt.⁵¹ Selbst wenn man das Objekt der Be-

47 | Anonymus: »Notes«, S. 482; Adolph Bernhard Meyer: »The Dresden ›Gorilla‹«, in: *Nature* 13 (1875), S. 106.

48 | Alfred Edmund Brehm: [eingesandter Brief], in: *Der Zoologische Garten* 16 (1875), S. 392-394, hier S. 392.

49 | Robert Hartmann: »Aeffin Mafuca«, in: *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* (1875), S. 283-285, Zitat S. 284.

50 | Alfred Edmund Brehm: *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*, 2. Aufl., Bd. 1, Leipzig: Bibliographisches Institut 1876, S. 79-82. Duvernoy entnimmt diesen Begriff der Sprache der »Eingeborenen«.

51 | Vgl. etwa die wiederholt geäußerte Kritik Hartmanns: R. Hartmann: »An-

gierde im Zoo vor sich hat, wird gerade dessen Lebendigkeit zum Problem. Nissle etwa gesteht ein, dass er Mafuka bestenfalls ungefähr vermessen konnte, »da diese in ihrer gewöhnlichen Ausgelassenheit herumtobte [...] Bänder und Stäbchen, die dazu dienen sollten, zerriss und zerbrach sie.«⁵² Brehm formuliert das Problem euphemistisch: »Ich habe, so gut der Gorilla es gestattete, genaue Maasse genommen.«⁵³ Hartmann wiederum beklagt die Unzuverlässigkeit bildlicher Darstellungen, selbst jene von anerkannten Tiermalern wie Mützel, und fertigt deshalb selbst Aquarellzeichnungen von Mafuka an.⁵⁴

Zwar kommen immer mehr Skelette und Bälge in die naturkundlichen Sammlungen, die Probleme der Bestimmung werden dadurch zunächst aber nicht geringer. So fragt man sich, wie groß die Variabilität innerhalb einer Spezies der Menschenaffen sei. Die Parameter ›Alter‹ und ›Geschlecht‹ bringen zusätzliche Unsicherheiten ins Spiel: Wie stark verändern sich Menschenaffen im Laufe ihrer Entwicklung? Wie stark unterscheiden sich Männchen und Weibchen? Hartmann stellt zumindest die Möglichkeit in den Raum, dass Gorilla und Schimpanse nur »Varietäten einer Art [seien], bei welcher die Tendenz zum ausschweifendsten individuellen Variieren herrsche.«⁵⁵ Das ist neben Schimpanse, Gorilla, Bastard und eigene Spezies der fünfte und vielleicht radikalste Lösungsvorschlag des Mafuka-problems. Hartmann verweist auf das Beispiel des Orang-Utans, bei dem man zunächst fälschlicherweise von mehreren Arten ausgegangen war. Jedenfalls kann zur Frage, welcher Spezies Mafuka angehört, zunächst kein Konsens erzielt werden.

Noch während in Berlin und Dresden Thesen und Anschuldigungen ausgetauscht werden, befindet sich bereits ein junger Gorilla im Gewahrsam einer deutschen Afrikaexpedition. M'pungu trifft am 30. Juni 1876 im Berliner Aquarium ein, seine mediale Präsenz ist noch weitaus spektakulärer als jene Mafukas. Er gilt als »einer der populärsten Bewohner der deutschen Reichshauptstadt.«⁵⁶ Im Sommer 1877 geht er sogar nach England auf Tour, und der Hamburger Zoologische Garten bietet (vergeblich) 100.000 Mark. Von Mafuka ist zunächst kaum mehr die Rede. In der Lite-

thropoiden Mafuca«, S. 251; ders.: »Beiträge zur Kenntnis der sogenannten anthropomorphen Affen«, in: Zeitschrift für Ethnologie 8 (1876), S. 130-133, hier S. 131.

52 | C. Nissle: »Die Dresdener Mafuka«, S. 54 (Anm.).

53 | A.E. Brehm: »Brief«, S. 392.

54 | R. Hartmann: »Anthropoiden Mafuca«, S. 256.

55 | R. Hartmann: »Beiträge« (1876), S. 133.

56 | Alfred Edmund Brehm: Illustriertes Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs, hg. v. Eduard Pechuel-Loesche, 3. Aufl., Bd. 1, Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1890, S. 71, 74f., Zitat S. 74. Vgl. auch Harro Strehlow: »Beiträge zur Menschenaffenhaltung im Berliner Aquarium unter den Linden I. Der Gorilla (Gorilla g. gorilla) ›M'Pungu‹«, in: Bongo 9 (1985), S. 67-78; H.W. Ingensiep: »Kultur- und Zoogeschichte«, S. 153f.

ratur wird sie schnell wieder zum Schimpansen.⁵⁷ Die Antwort nach ihrer Art liefern – um es zu pointieren – nicht die Wissenschaftler, sondern die Affen. Zum einen scheint M'pungu so eindeutig Gorilla, dass Mafuka kein ›echter‹ sein kann. Zum anderen zeigt sich an weiteren nach Europa kommenden Schimpansen die große Variabilität innerhalb der Spezies, so dass sich auch Mafuka in dieses Spektrum integrieren lässt.⁵⁸ Die Unterscheidungsschwierigkeiten zwischen Schimpanse und Gorilla währen gleichwohl bis Ende des 19. Jahrhunderts.⁵⁹ Die Frage der Subspezies wird noch lange danach diskutiert. Die »Encyclopaedia Britannica« von 1910 führt etwa einen gorillaartigen »kulu-kamba chimpanzee«: »The celebrated ape Mafuka [...] was apparently a member of this species, although it was at one time regarded as a hybrid between a chimpanzee and a gorilla.«⁶⁰ Heute würden Primatologen Mafuka als *Pan troglodytes troglodytes* klassifizieren, ironischerweise die bei weitem häufigste der vier Unterarten des Schimpansen.⁶¹

5. Ein vorbildlicher Tod und kostbare Kadaver

Am 14. Dezember 1875 stirbt Mafuka. Eine Krankheit, die sich etwa in einem kleinen Abszess am Hals zeigt, und einmal als Schwindsucht bezeichnet wird, rafft sie in wenigen Wochen dahin. In der Beschreibung ihrer letzten Stunden spart Nissle nicht an rührseligen Details, die Mafukas Tod dramatisieren und überhöhen:

»Als da Direktor Schöpf sich noch einmal zu seinem Liebling niederbeugte, langte Mafuka nach ihm, legte die Arme um den Hals des treuen Pflegers und sah ihn eine Weile ruhig klaren Auges an; dann küsste sie ihn in kleinen Pausen drei Mal,

57 | Bei seiner Sektion Mafukas Anfang 1877 schreibt Theodor Ludwig Wilhelm Bischoff, dass die Frage »bereits längst zu Gunsten des Chimpanse entschieden« sei; Theodor Ludwig Wilhelm Bischoff: »Untersuchung der Eingeweide und des Gehirns des im Winter 1875 in Dresden verstorbenen Chimpanse-Weibchen«, in: Mittheilungen aus dem Königlichen Zoologischen Museum zu Dresden 2 (1877), S. 250-260, hier S. 251.

58 | Bruno Dürigen: »Der Gorilla im Berliner Aquarium«, in: Über Land und Meer 37 (1877), S. 214-215, hier S. 214; Friedrich Carl Noll: »Besuch einiger zoologischer Gärten und Aquarien im Juli 1876«, in: Der Zoologische Garten 17 (1876), S. 335-339, hier S. 337.

59 | R.W. Mitchell: »Scientific and Popular Conceptions«, S. 7.

60 | The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information, 11. Aufl., Bd. 6, Cambridge: Cambridge University Press 1910, S. 166.

61 | Vgl. Jo A. Myers Thompson: »On the Nomenclature of *Pan paniscus*«, in: Primates 42 (2001), S. 101-111, hier S. 104.

verlangte aufs Lager, reichte dann Schöpf nochmals die Hand – wie zum Abschied nach mehrjährigem, glücklichem Beisammenleben – und schlief ruhig ein, ohne wieder aufzuwachen.«⁶²

In ähnlich bewegenden Worten beschreibt schon Brehm wenige Jahre zuvor das Ende von Molly: »Er [der weibliche Schimpanse] benahm sich dabei viel artiger, als die meisten Kinder, welche oft durch kein Zureden zu bewegen sind, Arznei zu nehmen [...] er sah dem Wärter nochmals dankbar ins Gesicht, reichte ihm die Hand, drehte den Kopf auf die Seite und war verendet.«⁶³ Ganz ähnlich schließlich wird das Hinscheiden von Madame Sophie Ende 1878 beschrieben, dem ersten Orang-Utan der Menagerie Schönbrunn in Wien. Die

»kleine Kranke [liegt] ruhig in ihrem reinlichen und geräumigen Bett und entspricht [...] allen Anforderungen, die man an ein krankes, geduldiges Kind stellt, mit großer Bereitwilligkeit. Angeredet und gebeten, Medicin zu nehmen, schaut die kleine Patientin mit ihren schwarzen Augen zuerst treuherzig den Wärter an, öffnet dann sofort den Mund und lässt sich geduldig das Medicament einflößen.«⁶⁴

Die Ähnlichkeit dieser drei Schilderungen ist frappant: das Sich-Fügen ins unvermeidliche Schicksal, die innige Beziehung zum Wärter, der Vergleich mit kleinen Kindern. Im Tod wird den Menschenaffen fast so etwas wie Menschsein zugestanden. Ingensiep unterscheidet drei Varianten der Humanisierung von Menschenaffen: Die »theoretische Verfriedlichung, die sentimentale Ästhetisierung und schließlich die ethische Humanisierung.«⁶⁵ Hier handelt es sich offensichtlich um eine sentimentale Ästhetisierung, eine Literarisierung, die an Sterbeszenen schwindsüchtiger Damen aus billigen Romanen erinnert. Wer wie Mafuka mit Würde zu sterben weiß, ja über ein Bewusstsein des eigenen Todes zu verfügen scheint, muss mehr als nur ein Tier sein. In Brehms Worten: »Nicht aller Mensch, aber sehr viel Mensch ist im Chimpanse.«⁶⁶

Mit der Würde ist es nach dem Ableben freilich schnell vorbei. Sehr viele der im 19. Jahrhundert im Zoo gestorbenen Menschenaffen landen unmittelbar nach ihrem Tod auf dem Seziertisch. Sie liefern den Wissenschaftlern das begehrte Material zur Schaffung von Evidenzen für oder gegen die Evolutionstheorie. Denn die Kadaver sind ›frisch‹ und befinden

62 | Diese Schilderung wird mehrfach abgedruckt und verkürzt auch ins Englische übersetzt; vgl. z.B. W.G. Smith/C.S. Wake: »President's Adress«, S. 450.

63 | A.E. Brehm: »Aus dem Leben«, S. 85.

64 | Anonymus: »Aus der Menagerie in Schönbrunn«, in: Unbekannte Zeitung vom 27.11.1878, Zeitungsausschnittsammlung Friedrich Schögl, Fasz. Schönbrunn, Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

65 | H.W. Ingensiep: »Kultur- und Zoogeschichte«, S. 153.

66 | A.E. Brehm: »Aus dem Leben«, S. 85.

sich daher in ungleich besserem Zustand als die Tiere, die in Afrika geschossen und erst nach Europa verschifft werden müssen und daher meist als ausgestopfter Balg im Museum landen. Im Falle von Mafuka und Madame Sophie ist allein schon die Nachricht von ihrer Erkrankung Anlass genug, die Messer zu wetzen.⁶⁷ Nissle wird von Berlin nach Dresden geschickt, um Hartmann den Kadaver Mafukas zu sichern. Eine bereits getroffene Abmachung wird jedoch vom Tiergarten nicht eingehalten, da Meyers Zoologisches Museum mehr bietet und quasi den Ortszuschlag erhält. Die Kontroverse zwischen Berlin und Dresden um die Spezies Mafukas findet in diesen »zum Theil sehr peinlichen Verhandlungen« also ihre Fortsetzung.⁶⁸ Hartmann kann vom Verwaltungsrat des Dresdner Zoologischen Gartens lediglich die Verpflichtung erwirken, dass »sechs Wochen nach eingetretenem Tode Mafuca's die sämtlichen, das Thier betreffenden Reste auf 14 Tage leihweise nach Berlin« geschickt werden.⁶⁹ Hartmann muss aber Direktor Meyer zusichern, seine Untersuchungen zu Mafuka erst dann zu veröffentlichen, wenn dieser seine eigene Arbeit vorgelegt hat.⁷⁰ Dieser mit harten Bandagen geführte Kampf um kostbare Kadaver unterstreicht die Bedeutung des Zugriffs auf ›Naturalien‹ für die wissenschaftliche Profilierung.⁷¹

Hand an Mafuka anlegen darf auch der Münchner Anatom und Anthropologe Theodor Wilhelm Ludwig Bischoff, seine Ergebnisse muss er freilich in der Zeitschrift des Dresdner Museums veröffentlichen. Seine Schlussfolgerung lautet, dass »die Verschiedenheit des Chimpansé von dem Menschen in Beziehung auf seine Eingeweide grösser ist, als die Verschiedenheit des Chimpansé von den ihm nahestehenden Affen.«⁷² Damit soll – diesmal auf der Ebene der Anatomie – die Trennlinie zwischen Mensch und Affe gesichert werden. Für Bischoff sind die Überreste Mafukas Beweismaterial für seine Kritik an der Evolutionstheorie.⁷³ Anfang des 20. Jahrhunderts berichtet der Wiener Zoologe Friedrich Knauer: »Das

67 | Zur Auseinandersetzung um den Kadaver von Madame Sophie vgl. O. Hochadel: »Darwin«.

68 | R. Hartmann: »Aeffin Mafuca«, S. 283.

69 | Ebd.

70 | Robert Hartmann: »Beiträge zur Kenntnis der sogenannten anthropomorphen Affen V. Einige Worte für Herrn D. H. Bolau zu Hamburg«, in: Zeitschrift für Ethnologie 9 (1877), S. 117-128, hier S. 118. Diese erscheint dann erst ein Jahr später: Adolph Bernhard Meyer: »Notizen über die anthropomorphen Affen des Dresdener Museums«, in: Mittheilungen aus dem Königlichen Zoologischen Museum zu Dresden 2 (1877), S. 223-247.

71 | Die Bedeutung der »control of specimens« wurde zuletzt hervorgehoben von Richard W. Burkhardt: »The Leopard in the Garden. Life in Close Quarters at the Muséum d'histoire naturelle«, in: Isis 98 (2007), S. 675-694, hier S. 677f.

72 | T.L.W. Bischoff: »Untersuchung«, S. 259.

73 | Zu Bischoffs Beschäftigung mit der Anatomie der Affen vgl. Christian

Skelett dieser Aeffin, die über der Toten geformte Büste, Hand, Fuß und Ohr in Spiritus und Photographien und Zeichnungen nach dem Leben befinden sich im königl. Zoologischen Museum zu Dresden.«⁷⁴ Zumindest das Skelett befindet sich noch heute dort. Im Internet hat Mafuka ein provisorisches Plätzchen gefunden. Derzeit ziert das Porträt Mützels (vgl. Abb. 7) den englischsprachigen Wikipedia-Artikel »chimpanzee«.

6. Ein gescheiterter Versuch?

Die eingangs skizzierte ›Zookonstellaton‹ lässt sich auf drei verschiedene Weisen als ›Versuch‹ lesen: Als Experiment, um die Fähigkeiten von Menschenaffen zu untersuchen, als Test, inwiefern Schimpansen und Gorillas im europäischen Zoo heimisch werden können, und als Versuch, die Trennlinie zwischen Mensch und Tier neu zu verhandeln. Zu welchen Ergebnissen diese drei Versuchsformen führen, soll abschließend nochmals kurz resümiert werden. Die klassische Zoologie arbeitet anatomisch vergleichend und interessiert sich daher nur für den Kadaver eines Tieres. Hartmann etwa »hätte die ganze Mafuca-Angelegenheit gern bis zum einstmals erfolgten Tode des Thieres auf sich beruhen lassen«, muss sich aber nun mehr nolens als volens noch zu ihren Lebzeiten auf die Debatte um ihre Spezies einlassen.⁷⁵ Bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts formiert sich jedoch auch Kritik an dieser »Balgzoologie«, wie Brehm sie abschätzig nennt. Das Tier müsse lebend studiert werden, fordert diese Reformbewegung innerhalb der Naturgeschichte.⁷⁶ Der Zoo spielt insofern eine wichtige Rolle in der Vor- bzw. Frühgeschichte der Verhaltens- und Intelligenzforschung, aber doch eher als Anreger.⁷⁷

Das Ausstellen von Menschenaffen im Zoo ist nicht explizit als Experiment angelegt. Aufgrund des großen Interesses, dass Mafuka und Co. sowohl in der Populärkultur als auch in der Wissenschaft erwecken, kommt

Giese: Theodor Ludwig Wilhelm von Bischoff (1807-1882), Anatom und Physiologe, Gießen 1990 (unveröffentlichte Habilitationsschrift), S. 276-299, 328-330.

74 | F. Knauer: »Berühmte Menschenaffen«, S. 441.

75 | R. Hartmann: »Anthropoiden Mafuca«, S. 250.

76 | Zu dieser Reformbewegung vgl. Lynn K. Nyhart: »Rendre vivant l'histoire naturelle à la fin du XIXe siècle en Allemagne«, in: Florian Charvolin/André Micooud/Lynn K. Nyhart (Hg.), *Des sciences citoyennes? La question de l'amateur dans les sciences naturalistes*, La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube 2007, S. 74-89.

77 | Zum Zoo als einem der Geburtsorte der Verhaltensforschung vgl. Richard W. Burkhardt: »La Ménagerie et la vie du Muséum«, in: Claude Blanckaer et al. (Hg.), *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, Paris: Éditions du Muséum national d'histoire naturelle 1997, S. 481-508; ders.: »Ethology, Natural History, the Life Sciences, and the Problem of Place«, in: *Journal of the History of Biology* 32 (1999), S. 489-508.

es aber zumindest in Ansätzen nicht nur zu Beobachtungen, sondern auch zu ›Versuchen‹, so improvisiert diese auch anmuten. Schöpf lässt sich absichtlich den Schlüssel aus der Tasche stehlen, um zu sehen, ob Mafuka in der Lage ist, die Tür aufzuschließen. Auch eine Taschenuhr lässt er sich stibitzen, »auf deren Zifferblatt eine Fliege gemalt war«. Mafuka ist fasziniert vom Ticken der Uhr und versucht die Fliege abzukratzen.⁷⁸

Am weitesten in dieser Proto-Ethologie geht Alexander Sokolowsky, ein Mitarbeiter von Carl Hagenbeck, in seinen im Tierpark in Hamburg-Stellingen gemachten »Beobachtungen über die Psyche der Menschenaffen«.⁷⁹ Aber auch Sokolowsky weiß um die Unzulänglichkeit des experimentellen Rahmens. Kontrollierte Versuche sind im Tiergarten kaum durchzuführen und die kurze Lebensdauer der Menschenaffen erschwert die Beobachtungen zusätzlich. Die 1913 auf Teneriffa errichtete Forschungsstation der Preußischen Akademie der Wissenschaften ist in gewisser Weise die Antwort auf diese unbefriedigende Situation im mitteleuropäischen Zoo. Das milde Klima der Kanaren, eine gut ausgestattete Forschungseinrichtung und die Absenz störender Tiergartenbesucher sind die Voraussetzungen für die bahnbrechenden Intelligenztests des Psychologen Wolfgang Köhler mit Schimpansen.⁸⁰

Zur zweiten Form des Versuches, der ›Akklimatisierung‹: Anders als der überaus anpassungsfähige Tarzan, der zwischen der Welt des Urwalds und jener der Großstadt problemlos hin- und herwechseln kann, scheint der Menschenaffe im europäischen Zoo nicht heimisch zu werden. Als ein rußgeschwärtzter Schornsteinfegerjunge ans Gitter tritt, ist Mafuka wie elektrisiert, lässt alles liegen und stehen, prüft angeblich gar die »Echtheit der Farbe« und wird angesichts der »Täuschung [...] ganz ärgerlich«.⁸¹ Damit wird der seinerzeit weit verbreitete Topos aufgegriffen, dass Menschenaffen gerne dunkelhäutige Menschen um sich hätten, sei es aufgrund der unterstellten verwandtschaftlichen Nähe oder aus Heimweh.⁸²

Insbesondere die als Melancholiker geltenden Orang-Utans leiden an Heimweh, das etwa bei Madame Sophie neben dem Klima als Todesursache angeführt wird. So glaubt Hagenbeck nicht, dass ihr vorzeitiger Tod »an der äußeren Pflege« liege, sondern »an der seelischen Behandlung.«⁸³

78 | A. Schöpf: Bericht, S. 88f.

79 | Alexander Sokolowsky: Beobachtungen über die Psyche der Menschenaffen, Frankfurt a.M.: Neuer Frankfurter Verlag 1908.

80 | Mitchell G. Ash: »Insights and Confirmations in Animals: Köhler on Tenerife«, in: ders., Gestalt Psychology in German Culture 1890-1967, Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 148-167.

81 | H. Leutemann: »Mafuca«, S. 66; A. Schöpf: »Bericht«, S. 90.

82 | Nigel Rothfels: Savages and Beasts. The Birth of the Modern Zoo, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 2002, S. 196.

83 | Carl Hagenbeck: Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen, Berlin: Vita Deutsches Verlagshaus 1908, S. 435.

Analog dazu wird die geringe Überlebenschance der Gorillas in Gefangenschaft am unstillbaren Drang nach Freiheit festgemacht.⁸⁴ Der Versuch der Verpflanzung, die ›Akklimatisierung‹, muss daher für das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts als weitgehend gescheitert betrachtet werden.

Der Einzug der Menschenaffen in die europäischen Zoos hat dennoch weit reichende Folgen in Bezug auf die dritte Versuchsform, die Frage nach der Menschenähnlichkeit. Beim Tiervater Brehm führt die direkte Erfahrung gar zu einer ›Konversion‹. Noch in der ersten Auflage des »Thierlebens« – der erste Band erscheint 1864 – spricht er von den Menschenaffen als »Zerrbildern« des Menschen. In seinen Schilderungen betont er das Tierische im Menschenaffen und referiert im Sog Du Chaillus Schaugeschichten über den Menschenkiller Gorilla.⁸⁵ Die intensiven Erfahrungen mit dem Schimpansen, die er ab 1865 im Zoo macht, entlocken ihm dann aber, wie oben zitiert, ganz andere Töne.⁸⁶ Diese Form des ›Versuchs‹ – also die Erprobung der Frage, wie sehr ein Menschenaffe Tier, wie sehr Mensch ist – wird durch eine gezielte Inszenierung auf die Spitze getrieben. So wird für Mafuka im Dresdner Tiergarten eigens ein geheizter, fast fünf Meter hoher Raum eingerichtet. »Stuhl, Tisch, Bettstelle, Kletterbaum, Schwungseile, Schwungstangen und Bretter bilden die häusliche Einrichtung.«⁸⁷ Leutemann ist bass erstaunt: »Alle Schimpansen [sic!], die ich bisher sah, befanden sich in einem Käfig, Mafuca aber *wohnt*.«⁸⁸ Diese eigenartige Mischung aus künstlichem Dschungel und menschlicher Wohnstatt ist eine Zuspitzung der Vermengung von Kultur und Natur, wie sie Christina Wessely als charakteristisch für den Zoo überhaupt beschrieben hat.⁸⁹

Auch die hier analysierten Texte und Bilder lassen sich als Teil dieser Inszenierung begreifen. Dieser ›Versuch‹ wird aber nicht von einer wissenschaftlichen Instanz geplant und durchgeführt, sondern ergibt sich aus der ›Zookonstellatation‹ und dem Interesse an der ›Affenfrage‹. Sein Ausgang ist nicht eindeutig. Zwar wird die Trennlinie Mensch-Tier einerseits aufgehoben oder zumindest verschoben, andererseits aber auch wieder festgeschrieben, wobei die Rolle des Distanz schaffenden Gelächters eine wichtige Rolle spielt. Es bleibt eine Ambivalenz. Eine mögliche Aufhebung

84 | A. Sokolowsky: »Beobachtungen«, S. 21f; vgl. bereits N. Rothfels: *Savages*, S. 1. Fast wortgleiche Formulierungen finden sich auch zu den Gibbons: Anonymus: »Affen«, S. 106.

85 | Alfred Edmund Brehm: *Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs*, Bd. 1, Hildburghausen: Bibliographisches Institut 1864, S. 1ff.

86 | Brehm beruft sich auf acht Jahre Erfahrung mit insgesamt acht Schimpansen: A.E. Brehm: »Aus dem Leben«, S. 80.

87 | H. Leutemann: »Mafuca«, S. 64.

88 | Ebd.

89 | Christina Wessely: *Künstliche Tiere. Zoologische Gärten und urbane Moderne in Wien und Berlin*, Berlin: Kadmos 2008.

deutet Leutemann an: »Selbst die Anhänger der Darwin'schen Lehre sagen, daß, während der einzelne Mensch sich stets vervollkomme, der Affe nur in der Jugend menschenähnlich im Wesen sei, mit dem Alter aber wilder und thierischer werde.«⁹⁰ Stammesgeschichtlich sind sich also Mensch und Menschenaffe aufgrund eines gemeinsamen Vorfahren sehr nahe; ebenso gleichen sie sich in der ersten Phase ihrer individuellen Entwicklung. Aber danach nehmen sie als Spezies bzw. einzelnes Wesen ihren je eigenen Weg. Inwiefern der Menschenaffe erziehungs- und zivilisationsfähig ist, kann im Rahmen der ›Zookonstellaton‹ nicht geklärt werden. Die Literatur hingegen vermag aufgrund ihrer Freiheiten diesen ›Versuch‹ entscheidend weiter zu treiben. Franz Kafkas »Bericht für eine Akademie« (1917) ist hier wohl unübertroffen.

Literatur

- Anonymus: »Notes«, in: *Nature* 12 (1875), S. 482.
- Anonymus: »Affen«, in: *Die Heimat*. Illustriertes Familienblatt 18 (1893), S. 100-106.
- Ash, Mitchell G.: »Insights and Confirmations in Animals: Köhler on Tenerife«, in: ders., *Gestalt Psychology in German Culture 1890-1967*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 148-167.
- Barrett, Paul H. et al. (Hg.): *Charles Darwin's Notebooks, 1836-1844. Geology, Transmutation of Species, Metaphysical Enquiries*, Cambridge: Cambridge University Press 1987.
- Bischoff, Theodor Ludwig Wilhelm: »Untersuchung der Eingeweide und des Gehirns des im Winter 1875 in Dresden verstorbenen Chimpanse-Weibchen«, in: *Mittheilungen aus dem Königlichen Zoologischen Museum zu Dresden* 2 (1877), S. 250-260.
- Brehm, Alfred Edmund: *Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs*, Bd. 1, Hildburghausen: Bibliographisches Institut 1864.
- Brehm, Alfred Edmund: »Aus dem Leben des Chimpanse«, in: *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* (1873), S. 80-85.
- Brehm, Alfred Edmund: »[eingesandter Brief]«, in: *Der Zoologische Garten* 16 (1875), S. 392-394.
- Brehm, Alfred Edmund: *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*, 2. Aufl., Bd. 1, Leipzig: Bibliographisches Institut 1876.
- Brehm, Alfred Edmund: *Illustriertes Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*, hg. v. Eduard Pechuel-Loesche, 3. Aufl., Bd. 1, Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1890.

90 | H. Leutemann: »Der Schimpanse«, S. 95.

- Browne, Janet: »Constructing Darwinism in Literary Culture«, in: Anne-Julia Zwierlein (Hg.), *Unmapped Countries. Biological Visions in Nineteenth-Century Literature and Culture*, London: Anthem Press 2005, S. 55-69.
- Burkhardt, Richard W.: »La Ménagerie et la vie du Muséum«, in: Claude Blanckaer et al. (Hg.), *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, Paris: Éditions du Muséum national d'histoire naturelle 1997, S. 481-508.
- Burkhardt, Richard W.: »Ethology, Natural History, the Life Sciences, and the Problem of Place«, in: *Journal of the History of Biology* 32 (1999), S. 489-508.
- Burkhardt, Richard W.: »The Leopard in the Garden. Life in Close Quarters at the Muséum d'histoire naturelle«, in: *Isis* 98 (2007), S. 675-694.
- Corbey, Raymond: *The Metaphysics of Apes. Negotiating the Animal-Human Boundary*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- Dürigen, Bruno: »Der Gorilla im Berliner Aquarium«, in: *Über Land und Meer* 37 (1877), S. 214-215.
- Falkenstein, Julius: »Ein lebender Gorilla«, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 8 (1876), S. 60-61.
- Feigl, Markus: *Tierschaustellungen in Wien. Anlässlich 250 Jahre Tiergarten Schönbrunn*, Wien: Stadt Wien, MA 9 2002.
- Fenton, Robert W.: *Edgar Rice Burroughs and Tarzan. A Biography of the Author and His Creation*, Jefferson, NC, London: McFarland 2003.
- Giese, Christian: *Theodor Ludwig Wilhelm von Bischoff (1807-1882) Anatom und Physiologe*, Gießen 1990 (unveröffentlichte Habilitationsschrift).
- Goschler, Constantin: *Rudolf Virchow. Mediziner – Anthropologe – Politiker*, Köln: Böhlau 2002.
- Griem, Julika: »Monkey Business. Postcolonial and Popular Figurations of the Ape in Theory, Literature and Film«, in: Bernhard Klein/Jürgen Kramer (Hg.), *Common Ground? Crossovers Between Cultural Studies and Postcolonial Studies*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001, S. 81-99.
- Griem, Julika: »Peepshow mit Gorilla. Affen-Figuren in narrativen und visuellen Inszenierungen zwischen 1830 und 1930«, in: Susanne Scholz/Felix Holtschoppen (Hg.), *MenschenFormen. Visualisierungen des Humanen in der Neuzeit*, Frankfurt: Ulrike Helmer Verlag 2007, S. 166-185.
- Hagenbeck, Carl: *Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen*, Berlin: Vita Deutsches Verlagshaus 1908.
- Hartmann, Robert: »Aeffin Mafuca«, in: *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* (1875), S. 283-285.
- Hartmann, Robert: »Anthropoiden Mafuca des Dresdener zoologischen Gartens«, in: *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* (1875), S. 250-256.

- Hartmann, Robert: »Beiträge zur Kenntnis der sogenannten anthropomorphen Affen«, in: Zeitschrift für Ethnologie 8 (1876), S. 130-133.
- Hartmann, Robert: Die menschenähnlichen Affen. Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, Bd. 11, 247, Berlin: Carl Habel 1876.
- Hartmann, Robert: »Beiträge zur Kenntnis der sogenannten anthropomorphen Affen V. Einige Worte für Herrn D. H. Bolau zu Hamburg«, in: Zeitschrift für Ethnologie 9 (1877), S. 117-128.
- Hauffe, Friederike/Klös, Heinz-Georg: »Der Tierillustrator Gustav Mützel«, in: Bongo 26 (1996), S. 29-46.
- Hochadel, Oliver: »Darwin im Affenkäfig. Der Tiergarten als Medium der Evolutionstheorie«, in: Dorothee Brantz/Christof Mauch (Hg.), Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne, Paderborn, Wien: Schöningh 2008 (im Erscheinen).
- Ingensiep, Hans Werner: »Kultur- und Zoogeschichte des Gorillas – Beobachtungen zur Humanisierung von Menschenaffen«, in: Lothar Dittrich/Dietrich von Engelhardt/Annelore Rieke-Müller (Hg.), Die Kulturgeschichte des Zoos, Berlin: VWB 2001, S. 151-170.
- Kattmann, Ulrich: »Piecing Together the History of Our Knowledge of Chimpanzee Tool Use«, in: Nature 411 (2001), S. 413.
- Knauer, Friedrich: »Berühmte Menschenaffen der letzten Jahrzehnte«, in: Das Wissen für Alle. Volksthümliche Vorträge und populär-wissenschaftliche Rundschau 7 (1907), S. 440-444.
- Lange, Britta: »Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900«, in: Anja Zimmermann (Hg.), Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien, Hamburg: Hamburg University Press 2005, S. 183-201.
- Leutemann, Heinrich: »Mafuca«, in: Die Gartenlaube (1874), S. 64-67.
- Leutemann, Heinrich: »Der Schimpanse Mafuca in Dresden«, in: Über Land und Meer 35 (1876), S. 95-96.
- Lydekker, Richard: The Royal Natural History, Bd. 1, London: Frederick Warne & Co. 1893.
- Mandelstam, Joel: »Du Chaillu's Stuffed Gorillas and the Savants from the British Museum«, in: Notes and Records of the Royal Society of London 48 (1994), S. 227-245.
- McCook, Stuart: »It may be truth, but it is not evidence: Paul du Chaillu and the Legitimation of Evidence in the Field Sciences«, in: Osiris 11 (1996), S. 177-197.
- Meyer, Adolph Bernhard: »The Dresden ›Gorilla‹«, in: Nature 13 (1875), S. 106.
- Meyer, Adolph Bernhard: »Notizen über die anthropomorphen Affen des Dresdener Museums«, in: Mittheilungen aus dem Königlichen Zoologischen Museum zu Dresden 2 (1877), S. 223-247.

- Mitchell, Robert W.: »Scientific and Popular Conceptions of the Psychology of Great Apes from the 1790s to the 1970s: Déjà vu All Over Again«, in: *Primate Report* 53 (1999), S. 3-118.
- Müller-Liebenwalde, J.: »Gustav Mützel. Eine biographische Skizze«, in: *Der Zoologische Garten* 34 (1893), S. 321-328.
- Myers Thompson, Jo A.: »On the Nomenclature of *Pan paniscus*«, in: *Primates* 42 (2001), S. 101-111.
- Nissle, Carl: »Beiträge zur Kenntnis der sogenannten anthropomorphen Affen II Ein Orang-Utan«, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 5 (1873), S. 50-53.
- Nissle, Carl: »Beiträge zur Kenntnis der sogenannten anthropomorphen Affen. III. Die Dresdener Mafuka«, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 8 (1876), S. 46-59.
- Noll, Friedrich Carl: »Besuch einiger zoologischen Gärten und Aquarien im Juli 1876«, in: *Der Zoologische Garten* 17 (1876), S. 335-339.
- Nyhart, Lynn K.: »Rendre vivant l'histoire naturelle à la fin du XIXe siècle en Allemagne«, in: Florian Charvolin/André Micoud/Lynn K. Nyhart (Hg.), *Des sciences citoyennes? La question de l'amateur dans les sciences naturalistes, La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube 2007*, S. 74-89.
- Ranke, Johannes: *Der Mensch*, Bd. 2, Leipzig: Bibliographisches Institut 1887.
- Rieke-Müller, Annelore/Dittrich, Lothar: *Der Löwe brüllt nebenan. Die Gründung Zoologischer Gärten im deutschsprachigen Raum 1833-1869*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998.
- Rothfels, Nigel: *Savages and Beasts. The Birth of the Modern Zoo*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 2002.
- Schlawe, Lothar: »Illustrationen nach dem Leben (ndL) aus dem Zoologischen Garten zu Berlin«, in: *Bongo* 23 (1994), S. 35-62.
- Schöpf, Alwin: »Bericht über den zoologischen Garten in Dresden«, in: *Der Zoologische Garten* 15 (1874), S. 86-93.
- Secord, James A.: *Victorian Sensation. The Extraordinary Publication, Reception and Secret Authorship of *Vestiges of the Natural History of Creation**, Chicago, London: The University of Chicago Press 2003.
- Smith, W.G./Wake, C.S.: »President's Address«, in: *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 9 (1880), S. 443-458.
- Sokolowsky, Alexander: *Beobachtungen über die Psyche der Menschenaffen*, Frankfurt a.M.: Neuer Frankfurter Verlag 1908.
- Strehlow, Harro: »Beiträge zur Menschenaffenhaltung im Berliner Aquarium unter den Linden I. Der Gorilla (*Gorilla g. gorilla*) »M'Pungu«, in: *Bongo* 9 (1985), S. 67-78.
- The Encyclopaedia Britannica. *A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*, 11. Aufl., Bd. 6, Cambridge: Cambridge University Press 1910.

- Umlauff: Der Riesen-Gorilla des Museum Umlauff Hamburg. Schilderung seiner Erlegung und wissenschaftliche Beschreibung, Hamburg o.J. [1901].
- Voss, Julia: »Zoologische Gärten, Tiermaler und die Wissenschaft vom Tier im 19. Jahrhundert«, in: Verhandlungen der Deutschen Gesellschaft für Geschichte und Theorie der Biologie 12 (2005), S. 227-243.
- Voss, Julia: Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837 bis 1874, Frankfurt a.M.: Fischer 2007.
- Wessely, Christina: Künstliche Tiere. Zoologische Gärten und urbane Moderne in Wien und Berlin, Berlin: Kadmos 2008.
- Whiten, Andrew/McGrew, William C.: »Is This the First Portrayal of Tool Use by a Chimpanzee?« in: Nature 409 (2001), S. 12.
- Whiten, Andrew/McGrew, William C.: »Reply (to Kattmann: Piecing Together the History of Our Knowledge of Chimpanzee Tool Use)«, in: Nature 411 (2001), S. 413.

Zu den Herausgeberinnen, Autorinnen und Autoren

Shane Denson ist Doktorand und Dozent am Lehrgebiet für American Studies an der Leibniz Universität Hannover. Seine Dissertation »Towards a Monstrous Humanism: *Frankenstein*, Film, and the Anthropotechnical Interface« befasst sich anhand der Figur Frankenstein mit dem Wandel des normativen Menschenbildes im 20. Jahrhundert, wobei die »Frankenstein«-Filme als »anthropotechnische Schnittstelle« zwischen Biologie und Technologie begriffen werden. Seine Publikationen umfassen Aufsätze zu »Frankenstein«-Filmen, zur technologischen Irreversibilität, zur filmischen Ästhetik der Übergangsperiode und zu phänomenologischen Annäherungen an unterschiedliche Technologien der Mediation.

Julika Griem ist Professorin für Englische Literatur an der Technischen Universität Darmstadt. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die britische Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts, Narratologie, cultural studies, Intermedialität und Visuelle Kultur, Raumtheorien und Kriminalliteratur. 1995 erschien »Brüchiges Seemannsgarn. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Werk Joseph Conrads« (Gunter Narr Verlag); die Monografie »Monkey Business. Affen als Figuren anthropologischer und ästhetischer Reflexion zwischen 1800 und der Gegenwart« ist im Druck.

Vinzenz Hediger ist Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Stiftungsprofessor für Theorie und Geschichte bilddokumentarischer Formen an der Ruhr-Universität Bochum. Zu seinen Publikationen zählen »Nostalgia for the Coming Attraction. American Movie Trailers and the Culture of Film Consumption« (Columbia University Press 2008) und »Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms« (Vorwerk 8 2007).

Oliver Hochadel ist derzeit Gastwissenschaftler am Zentrum für Wissenschaftsgeschichte der Universität Autònoma de Barcelona und freischaffender Wissenschaftsjournalist. Zu seinen aktuellen Forschungsschwer-

punkten zählen die Geschichte des Tiergartens und die rezente Geschichte der Paläoanthropologie. 2003 erschien »Öffentliche Wissenschaft. Elektrizität in der deutschen Aufklärung« (Wallstein). Er ist Mitherausgeber der Sammelbände »Lügen und Betrügen. Das Falsche in der Geschichte von der Antike bis zur Moderne« (Böhlau 2000) und »Playing with Fire. A Cultural History of the Lightning Rod« (American Philosophical Society, erscheint 2009).

Gesine Krüger ist Professorin für Neuere Geschichte an der Universität Zürich und derzeit Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Ihre Forschungen im Bereich der Historischen Anthropologie sowie der kolonialen und postkolonialen Geschichte Afrikas befassen sich unter anderem mit den Themen Krieg und Kriegsbewältigung, Schriftlichkeit und Kolonialfotografie, Geschichtsbewusstsein und Erinnerung, materielle Restitution und Identitätspolitik. Zu ihren Publikationen gehört »Kriegsbewältigung und Geschichtsbewusstsein« (Vandenhoeck & Ruprecht 1999) und »Schrift – Macht – Alltag« (Böhlau 2008).

Ruth Mayer ist Professorin für American Studies an der Leibniz Universität Hannover. Ihre Forschung befasst sich mit der Repräsentation von Migration, transnationalem Austausch und Globalisierung sowie mit den Übertragungsprozessen zwischen Wissenschaft und (Populär)Kultur. Ihre Publikationen umfassen »Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization« (University Press of New England 2002), »Virus! Zur Mutation einer Metapher« (hg. mit Brigitte Weingart, Transcript 2004) und »Diaspora. Eine kritische Begriffsbestimmung« (Transcript 2005). Eine weiterer ko-edierter Sammelband, »Pacific Interactions. The United States and China, 1880-1930« erscheint 2008.

Marianne Sommer ist Privatdozentin für Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftsforschung an der ETH Zürich. Ihr Forschungsschwerpunkt ist die Kulturgeschichte der »Human Origins« Wissenschaften (Physische Anthropologie, prähistorische Archäologie, Primatologie, Geologie, Evolutionsbiologie, Molekulare Biologie). Dabei interessiert sie sich nebst der Entwicklung materieller und immaterieller Aspekte von Wissenschaftskulturen auch für die literarischen und populären Reflexionen des wissenschaftlichen Wissens über den Menschen und die Menschen. Zu ihren Publikationen zählen »Bones and Ochre: The Curious Afterlife of the Red Lady of Paviland« (Harvard University Press 2007) und »Foremost in Creation: Anthropomorphism and Anthropocentrism in ›National Geographic‹ Articles on Non-Human Primates« (Peter Lang 2000).

Science Studies

Tristan Thielmann,
Erhard Schüttpelz,
Peter Gendolla (Hg.)
Akteur-Medien-Theorie
Dezember 2008, ca. 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 32,80 €,
ISBN: 978-3-8376-1020-8

Philippe Weber
Der Trieb zum Erzählen
Sexualpathologie und
Homosexualität, 1852-1914
November 2008, ca. 356 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-8376-1019-2

Falk Schützenmeister
**Zwischen Problemorien-
tierung und Disziplin**
Ein koevolutionäres Modell
der Wissenschaftsentwicklung
November 2008, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-8376-1008-6

Sabine Maasen
Wissenssoziologie
(2., komplett überarbeitete
Auflage)
Oktober 2008, ca. 120 Seiten,
kart., ca. 12,80 €,
ISBN: 978-3-89942-421-8

Bernd Hüppauf,
Peter Weingart (Hg.)
Frosch und Frankenstein
Bilder als Medium
der Popularisierung
von Wissenschaft
Oktober 2008, ca. 350 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-892-6

Sabine Eggmann
»Kultur«-Konstruktionen
Die gegenwärtige Gesellschaft
im Spiegel volkskundlich-
kulturwissenschaftlichen
Wissens
Oktober 2008, ca. 340 Seiten,
kart., ca. 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-837-7

Gabriele Gramelsberger
Computereperimente
Zum Wandel der Wissenschaft
im Zeitalter des Computers
Oktober 2008, ca. 296 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-986-2

Christian Filk
**Episteme der Medien-
wissenschaft**
Systemtheoretische Studien zur
Wissenschaftsforschung eines
transdisziplinären Feldes
September 2008, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-712-7

Kai Buchholz
**Professionalisierung
der wissenschaftlichen
Politikberatung?**
Interaktions- und
professionssociologische
Perspektiven
September 2008, ca. 230 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-936-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Science Studies

Heike Weber

Das Versprechen mobiler Freiheit

Zur Kultur- und
Technikgeschichte
von Kofferradio,
Walkman und Handy

August 2008, 300 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-871-1

Gesine Krüger, Ruth Mayer,
Marianne Sommer (Hg.)

»Ich Tarzan.«

Affenmenschen und
Menschenaffen zwischen
Science und Fiction

Juli 2008, 184 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-882-7

Katja Patzwaldt

Die sanfte Macht

Die Rolle der wissenschaft-
lichen Politikberatung bei
den rot-grünen Arbeits-
marktreformen

Juni 2008, 300 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-935-0

Axel Philipps

BSE, Vogelgrippe & Co.

»Lebensmittelskandale«
und Konsumentenverhalten.
Eine empirische Studie

Juni 2008, 224 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-953-4

Renate Mayntz,

Friedhelm Neidhardt,

Peter Weingart,

Ulrich Wengenroth (Hg.)

Wissensproduktion und Wissenstransfer

Wissen im Spannungsfeld
von Wissenschaft, Politik
und Öffentlichkeit

Mai 2008, 350 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-834-6

Gerlind Rüge

Scheintod

Zur kulturellen Bedeutung
der Schwelle zwischen Leben
und Tod um 1800

März 2008, 338 Seiten,
kart., 31,80 €,
ISBN: 978-3-89942-856-8

Sandro Gaycken,

Constanze Kurz (Hg.)

1984.exe

Gesellschaftliche,
politische und juristische
Aspekte moderner Über-
wachungstechnologien

Januar 2008, 310 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-766-0

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**