

ohne dabei zur sprichwörtlichen Nummernrevue zu verkommen. Durch diese intermediale Angleichung gelingt es der Autorin, die Inkommensurabilität (Vergleichbarkeit) zwischen bewegten Bildern und statischen Begriffen (Hans Ulrich Gumbrecht) zu überwinden, das Kino als Wissenschaft vom Bewegten mit der Wissenschaft, die mit statischen Begriffen operiert, zu versöhnen.

Aus gutem Grunde wird hier ein sehr weit gefasster Begriff des »afrikanischen Kinos« verwendet, der keine klare Grenze zwischen Vor- und eigentlicher Geschichte des afrikanischen Kinos, zwischen kolonialer und postkolonialer Ära zieht. Denn das bisher etablierte Konzept afrikanischen Kinos, das lediglich auf der Herkunft der Regisseure gründet, muss fragwürdig erscheinen angesichts der Tatsache, dass ein Großteil der Filme mit außer-afrikanischen Mitteln realisiert wird – von westlichen Filmteams bis hin zu Kameraleuten und Cuttern –, um dann vor allem auf westlichen Filmfestivals und kaum in den Kinos Afrikas zu laufen.

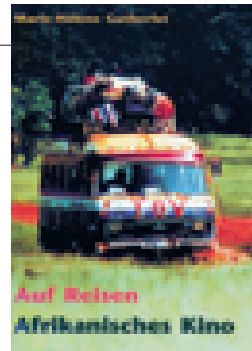
Die Geschichte des afrikanischen Kinos, also des Kinos in und aus Afrika, beginnt mit den kinematographischen Operateuren, die im Auftrag der Gebrüder Lumière im ausgehenden 19. Jahrhundert in ferne Länder zogen, um dort sowohl Filme vorzuführen als auch neues Material zu drehen. Die ersten Vorführungen auf schwarz-afrikanischem Boden fanden 1900 in Senegal statt, und dürften dort, ebenso wie zur gleichen Zeit in Europa, als Attraktionen wahrgenommen worden sein. Das populäre Interesse am Film wird schon bald von der wissenschaftlichen Verwertung, etwa im ethnographischen Film, und der propagandistischen Nutzung eingeholt. Afrikaner wurden nicht nur zu Objekten der ethnographischen Kamera, sondern gleichfalls zum Publikum kolonialer Produktionen, die einem zivilisatorischen Impetus folgten. Malariaabkämpfung, Körperhygiene und verbesserte Agrartechniken sollten auf diese Weise vermittelt werden. Indes zeigte sich während der Kinovorführungen wiederholt, dass sich die afrikanischen Zuschauer vielmehr der Schaulust und der lautstarken Partizipation am Geschehen hingaben als dem Anliegen der ko-

lonialen Didaktik zu entsprechen. Leinwandübersetzer, die *live* nicht lediglich die Dialoge der Filme in lokale Sprachen übertrugen, sondern Szenen auf komische Weise kommentierten und ihren Schabernack mit den filmischen Figuren trieben, hatten Anteil an der Etablierung einer partizipatorischen Kinokultur, die sich bis heute in den Kinos und Videohallen Afrikas gehalten hat.

Auch das Filmschaffen afrikanischer Autoren, das im engeren Sinne als afrikanisches Kino gilt, beginnt nicht in Afrika, sondern in Paris, wo in den 1950er Jahren der erste Film eines afrikanischen Regisseurs gedreht wird. Erst ab den 1960er Jahren entstehen Filme afrikanischer Autoren auch in Afrika. Dem Zeitgeist entsprechend, soll nun die Dekolonisierung der Leinwände beginnen. Dies ist die Zeit der Manifeste und Gründungen panafrikanischer Cineastenverbände, in die auch die Wurzeln der Biennale von Ouagadougou zurückreichen. Seit diesen hoffnungsvollen Tagen hat das afrikanische Kino viele Rückschläge hinnehmen müssen. Trotzdem erscheinen jährlich zirka zwei Dutzend neue Produktionen.

Auf der Suche nach der Differenz des afrikanischen Kinos führt die Autorin verschiedene kultur- und filmwissenschaftliche Diskurse

der vergangenen Dekaden vor Augen – *Third Cinema*, *Black Cinema*, Weltkino –, in die das afrikanische Kino, auch durch Kritiker und



Marie-Hélène Gutberlet

Auf Reisen.

Afrikanisches Kino

Verlag Stroemfeld, Frankfurt und Basel
2004 (Nexus 67),
ISBN 3-86109-167-4,
275 Seiten,
28 Euro.

Filmschaffende selbst, zwar eingebunden war, aufgrund seiner Andersartigkeit aber dennoch stets ein wenig außen vor blieb. Diese Andersartigkeit verortet Marie-Hélène Gutberlet schließlich in der besonderen Beziehung dieses Kinos zur Oralität afrikanischer Kulturen und damit zur Sphäre des Akustischen. In einer Zeit, in der die Rede vom pictorial turn allgegenwärtig ist, setzt sie sich mit diesen Überlegungen – analog zu ihrem Gegenstand – vom Zeitgeist ab. Das Buch empfiehlt sich für akademische Leser aus Kultur- und Filmwissenschaft sowie für Cineasten und Afrika-Interessierte. ◆

Der Autor

Dr. Matthias Krings

ist Juniorprofessor am Institut für Ethnologie und Afrikastudien der Universität Mainz. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Medienethnologie, afrikanische Videoproduktion und populäre Kultur.

Wenn Menschen noch ein Herz in der Brust haben

Bernhard Grzimeks Afrika-Arbeit
aus medienhistorischer Sicht

Anfang der 1950er Jahre bricht Bernhard Grzimek nach Afrika auf. 1951 geht die erste Reise an die Elfenbeinküste – sein Sohn Michael, damals gerade 16 Jahre alt, ist dabei. Als Direktor des Frankfurter Zoos will Grzimek Tiere für den im Krieg stark zerstörten Tiergarten nach Deutschland holen. Außerdem will er in freier Wildbahn die Lebensweise der Tiere studieren und filmen, um ihre Haltung in Menschenobhut zu verbessern. Aus diesen Aktivitäten wird innerhalb weniger Jahre eine einzigartige Kampagne für die Tierwelt Afrikas, der in Tansania gedrehte Film »Serengeti darf nicht sterben« wird

ein Welterfolg. 1960 erhält Grzimek dafür in Hollywood den *Academy Award*. Er ist der erste deutsche Oscar und bis heute der einzige für einen Tierfilm.

Grzimeks Tierfilme waren im Nachkriegsdeutschland ungemein erfolgreich, Titel wie »Serengeti darf nicht sterben« und »Kein Platz für wilde Tiere« haben Eingang in den Volksmund gefunden. Mehr noch kann man sich die Filme auch als gesellschaftspsychologisches Ersatzmedium und Ventil verstellter Gefühle vorstellen. Die Historikerin Franziska Torma untersucht in ihrer als Buch erschienenen Magisterarbeit Tiere als Indiz eines gesellschaft-

lichen Diskurses und stellt am Beispiel Grzimek erstmals eine Verbindung von Tierfilm und Geschichtsbewältigung in der Ära Adenauer her. Eingehend beschreibt sie Grzimeks Filme und fragt sich, wie man das »Grzimek-Tierfilm-Fieber« im Deutschland der 1950er Jahre verstehen kann. Ihre These: Tiere sind



gen Diskussionen um dieses Werk. Ihr Ziel ist es, zu verstehen, was sie Grzimeks »Dialogangebot« nennt: In der Übergangsphase vom Nationalsozialismus in die Bundesrepublik übt man im Umgang mit dem Tier den Dialog – das heißt konkret Meinungsfreiheit, öffentliche Streitkultur, Demokratie. Es werden

Franziska Torma
Eine Naturschutzkampagne in der Ära Adenauer. Bernhard Grzimeks Afrikafilme in den Medien der 50er Jahre.
 Martin Meidenbauer Verlag, München 2004, ISBN 3-89975-034-9, 213 Seiten, 36,90 Euro.

eminent wichtig für die Rückgewinnung von Gefühlen. Sie provozieren »wahres« Mitleid, Mitgefühl, Empathie. Sie haben den versichernden Ausdruck eindeutiger Haltungen und müssen sich ihrer nicht grämen. Tiere machen Gefühle wieder greifbar, sie therapieren.

Tormas Arbeit ist im deutschen medienhistorischen Kontext einmalig, fügt sich zugleich aber in das aktuelle, »neu entfachte« Interesse am Tier: Tierethik und -ökologie wird gegenwärtig vermehrt gesellschaftliche Bedeutung beigemessen, es werden wieder mehr Abenteuerberichte und Naturbeobachtungen verfasst und Safari Guides aufgelegt. Das Tier gehört nicht mehr dem Biologen allein, es ist gesellschaftsfähig geworden, Testfeld und Spiegel menschlicher Kompetenzen. Während es dem Menschen schwer fällt, gegenüber Fortschritt, Natur und politischer Verantwortung zu bestehen, erscheint das Tier wie ein eigenständiges operatives Teil des Ganzen: als ein Nadelöhr des Gewissens, als Platzhalter für utopische Aufladungen. Dieser komplexen Verknüpfung von Wirklichkeits- und Wunschvorstellungen im Umgang mit dem Tier stellt Torma in ihrer Untersuchung nach. Ihr Hauptagent ist Bernhard Grzimek in Person und Werk, also seinen Filmen, Büchern und Zeitschriftenbeiträgen und den damali-

menschlichere Umgangsformen wiedererlernt (maßvolle Selbsterhaltung, Gruppensinn, Schutz, Respekt), und die Umgangsweisen werden abgebaut, die das Verhalten während des Dritten Reichs prägten (Befehl und Gehorsam, Härte, Gewaltverherrlichung, Recht des Stärkeren). Denn Tiere führen keinen Krieg; ihre Gewaltbereitschaft dient allein der Selbsterhaltung und nicht der Vernichtung anderer. »In die Tiere verummumt sich die Utopie«, sagte Adorno damals, der sich mit Grzimek Briefe schrieb.

Tormas Versuch besteht einerseits darin, Grzimeks Film- und Medienkampagne als Therapeutikum zu begreifen – das wäre ihre Wirkung auf die deutsche gesellschaftliche Wirklichkeit –, andererseits seine Medienpräsenz zum Schutz der bedrohten Tierwelt Afrikas zu verstehen. Weitgehend ausgelassen wird sein übriges Werk, so die Enzyklopädie »Grzimeks Tierleben« und sein Engagement als Frankfurter Zoodirektor. Artenschutz und Therapeutikum – beide Interessensstränge verbinden sich bei Grzimek im Großwild. Es wundert kaum und ist trotzdem erstaunlich, dass Afrika als soziale und politische Wirklichkeit nicht interessiert, auch nicht die mit den Tieren um den Lebensraum konkurrierenden Menschen. Grzimek (auch Torma) bleibt bei aller Liebe zum Tier den

paradiesisch zeitlosen Afrika-Vorstellungen mit untergehender Sonne über menschenleerer Steppe verbunden. Darin steht Grzimek unwillentlich imperialen und kolonialen Traditionen der Vorkriegszeit nahe. Dass es ihm letztendlich nicht um Afrika und seine realen Bewohner geht, mit denen etwas ausgehandelt werden kann, sondern um in die Ferne wirksame Projektionen und Deutungsmuster, deutet Torma zaghaft an. Eine Kritik dieser prekären Verhältnisse müsste Afrika deutlicher als zeitgenössische Projektionsfläche erkunden.

Auch die aus den Filmen destillierten Bedeutungen der Tiere für das eigene gesellschaftliche Selbstverständnis streift Torma nur. Es fällt ihr schwer, Abstand zu ihrem Material zu gewinnen und die schwelenden Umbrüche zu deuten. Man könnte sagen, in der Ära Adenauer beginnt, was erst in Folge des Mai 1968 gesellschaftlich bewusst verhandelt werden wird: das Aufbrechen des männlichen Rollenbilds und das Rückgewinnen psychischer Schichten, die Krieg, Zerstörung und Autoritätsstruktur nicht zugelassen hatten. Dass die Autoren sich der Ambivalenz der Veränderungen widmen, seien sie gesellschaftlich-historischer oder »interdisziplinärer« Art – hier zum Beispiel kommen zoologische, medienhistorische und soziologische Elemente zusammen –, macht dieses Buch allemal zum Gewinn. In der Tat zeichnet sich ein wichtiger Umbruch ab, ein Abwenden vom militärischen Gestus und mit ihm vom positiven Bild des weißen Großwildjägers. Grzimek, wie Torma andeutet, verkörpert einen Übergangstypus, der für Schwächere Schutz sucht und die Flinte gegen die Kamera und das Notizheft tauscht. Seine Filme, so könnte man sagen, wirkten an der Entwaffnung der deutschen Gesellschaft mit. ◆

Die Autorin

Dr. Marie-Hélène Gutberlet ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Frankfurt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind der Rezeptionskontext des Afrikanischen Kinos, Experimental- und Dokumentarfilmstrategien, Musik und zeitgenössische Kunst.