

Sabine Nessel

Das Andere denken. Zoologie, Kinematografie und Gender

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2529>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nessel, Sabine: Das Andere denken. Zoologie, Kinematografie und Gender. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 4: Menschen und Andere, Jg. 3 (2011), Nr. 1, S. 48–57. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2529>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DAS ANDERE DENKEN

Zoologie, Kinematografie und Gender

Die Kategorie des «Anderen», schreibt Simone de Beauvoir in der Einleitung zu ihrem Buch *Das andere Geschlecht*, sei ebenso alt wie das Bewusstsein selbst.¹ In den primitiven Gesellschaften ebenso wie in den Mythologien treffe man stets auf eine Zweiheit, die aus dem Selbst und dem Anderen bestehe. Diese Zweiheit sei zunächst nicht unter das Zeichen der Geschlechterteilung gestellt worden, sie folge keiner empirischen Gegebenheit. Die von de Beauvoir anschließend angeführten Beispiele entspringen dementsprechend keiner strengen Systematik, sondern ergeben sich assoziativ und sind auf die gesamte Menschheitsgeschichte bezogen.

Es genügt, dass sich drei Reisende zufällig in einem Eisenbahnabteil zusammenfinden, damit alsbald alle übrigen Reisenden in undefinierbarer Weise feindliche «Anderere» werden. Für den Dörfler sind alle Leute, die nicht zu seinem Dorf gehören, verdächtige «Anderere»; dem Eingeborenen eines Landes erscheinen die Bewohner von Ländern, die nicht das seine sind, als «Fremde»; die «Juden» sind «anders» für die Antisemiten, die Schwarzen für den amerikanischen Verfechter des Rassegedankens, die Eingeborenen für die Kolonisatoren, die Proletarier für die besitzende Klasse.²

Beauvoir situiert das «andere Geschlecht» in einem übergreifenden Diskurs. Die Idee des Anderen basiert auf der Differenz zum Selbst und schafft zugleich Beziehungen zu Paralleldiskursen des Anderen. Ausgehend von der These, dass die Frau in der Geschichte des Geschlechterverhältnisses immer die untergeordnete Andere des Mannes war, werden Theorien aus Biologie und Psychoanalyse einbezogen.³ Im Folgenden geht es um die Kategorie des Anderen als Schnittfeld der Wissensdiskurse Zoologie, Kinematografie und Gender. Wie aufgezeigt werden soll, nimmt das Andere in diesen drei Gebieten unterschiedliche Formen an. Ausgehend von zoologischen und anthropologischen Schaustellungen im 16. Jahrhundert («Haarmensch») und im 19. Jahrhundert («Völkerschau») wird erstens die Sphäre des Anderen bezogen auf Mensch und Tier historisch hergeleitet; zweitens geht es unter Einbeziehung der Positionen

¹ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg (Rowohlt) 1987 (Orig. 1949).

² Ebd., 11.

³ Ursula Konnertz, Simone de Beauvoir. *Das andere Geschlecht*, in: Martina Löw, Bettina Mathes (Hg.), *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung*, Wiesbaden (VS Verlag) 2005, 26–58, hier 32.

von Jacques Rancière und Donna J. Haraway um eine theoretische Zuspitzung des Begriffs des Anderen; und drittens wird mit Bezug auf den Film *Max mon amour*⁴ eine konkrete Konstellation aufgezeigt, in der sich die Geschlechterdifferenz und die Differenz zwischen Mensch und Tier überlagern.

I. Wunder und Monstren: Der «Haarmensch von Teneriffa»

Am 31. März 1547 in Paris erhielt [...] Heinrich II. [...] ein sehr merkwürdiges Geschenk: keinen Kunstgegenstand wie ein Bild, eine Skulptur oder einen Wandteppich und auch kein Haus[tier] oder wildes Tier wie ein Pferd, einen Papagei oder einen Löwen, beliebte Geschenke damals für die Fürsten, sondern einen Knaben. Es war ein sehr schöner Knabe von etwa zehn Jahren, der jedoch schon auf den ersten Blick eine auffällige Anomalie zeigte, die ihn an den Höfen jedoch umso kostbarer erscheinen lassen musste. Sein Gesicht war nämlich ganz mit Haaren bewachsen, die etwa fünf Finger, also etwa 9 cm lang waren. Diese Haare waren von dunkelblonder Farbe und feiner und dünner als die eines Zobels, dessen Fell wegen seiner zarten Weichheit als besonders wertvoll galt.⁵

Der in der Wissenschaftsgeschichte unter dem Namen «Haarmensch von Teneriffa»⁶ bekannte Pedro Gonzalez wurde in den Schriften, Gemälden und Dokumenten des 16. Jahrhunderts auf vielfache Weise dargestellt.⁷ Der Haarwuchs, welcher auf die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erforschte Krankheit Hypertrichose zurückgeführt wird, galt zu Lebzeiten von Gonzalez als Wunder oder Unheilszeichen. Die Spuren des «Haarmenschen» führen an verschiedene europäische Fürstenhäuser, darunter Paris, Parma und Rom.⁸ Am Hof von Heinrich II. gehörte er als «Wilder des Königs» dem Hofstaat an, wo ein Gouverneur sich um seine Bedürfnisse kümmerte. Er bekam Unterricht in Latein und wurde im Alter von 19 Jahren mit dem Amt *sommelier de panneterie bouche*, dem «Munddienst» an der Tafel des Königs, betraut, wofür er einen Jahreslohn erhielt. Um 1573 heiratete Gonzalez eine Französin mit dem Namen Catherine, mit der er gemeinsam mehrere, zum Teil ebenfalls behaarte, Kinder hatte. Die Tatsache, dass Pedro Gonzalez als Besitz des Königs galt und weiter verschenkt werden konnte, scheint aus moderner Perspektive im Widerspruch zu seiner Förderung am Hof Heinrichs II. und der damit verbundenen Aufwertung seiner gesellschaftlichen Stellung zu stehen. In der höfischen Ordnung, in der die Förderung des «Wilden» im Dienste der Repräsentation stand, stellte dies jedoch keinen Widerspruch dar.

Die Bedeutung des «Haarmenschen» wird in der Forschung unterschiedlich bewertet. Der Historiker und Schriftsteller Roberto Zapperi hat die Geschichte von Pedro Gonzalez an der Grenze zwischen Mensch und Tier rekonstruiert und dabei mit dem zeitgenössischen Mythos vom tierähnlichen «wilden Mann» argumentiert. In der Studie von Lorraine Daston und Katherine Park wird der «Haarmensch» dagegen den «Monstren» zugerechnet.⁹ Die Verbindung zwischen Mensch und Tier sowie zwischen Selbst und Anderem tritt zugunsten einer wissenschaftshistorischen Betrachtung zurück, in der ein weiterer geis-

⁴ Regie: Nagisa Oshima, F/USA 1984.

⁵ So schrieb Giulio Alvarotto, der Gesandte von Ferrara in Frankreich, Herzog Ercole II. d'Este in einer Depesche aus Paris vom 18. April 1547. Zitiert nach: Roberto Zapperi, *Der wilde Mann von Teneriffa. Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzalez und seiner Kinder*, München (Beck) 2004, 17.

⁶ Lorraine Daston, Katherine Park, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, Berlin (Eichborn) 2002 (Orig. 1998), 249.

⁷ Vgl. Zapperi, *Der wilde Mann*, 24–29.

⁸ Vgl. ebd., 37–38.

⁹ Vgl. Daston/Park, *Wunder*, Kapitel 5: Monstren: Eine Fallstudie, 205–252.

tiger und kultureller Kontext von Bedeutung ist. Wie Daston/Park aufzeigen, ist die Schaustellung von Monstren in Europa vom frühen Mittelalter bis in die Zeit der Aufklärung verbreitet. Bildliche Darstellungen von Monstren sowie Beschreibungen, welche ausführlich auf die Gestalt, den Kontext der Schaustellung oder die Reaktionen eingehen, finden sich sowohl in gelehrten als auch in populären Schriften, zwischen denen sie hin und her wandern. Die Bedeutung der Monstren war indes nicht eindeutig, sondern variierte. Abhängig von äußeren religiösen oder politischen Umständen wurden sie als Unheilszeichen oder als Musterbeispiele für die Spielfreude der Natur gedeutet.¹⁰ Insofern kam Monstren ein <zwielfichtiger Status> zu. Weder galten sie eindeutig als Wunder noch waren sie natürliche Ereignisse im Sinn eines regelmäßigen Auftretens. Dieser scheinbare Widerspruch, der von den Monstren und damit auch von der Geschichte von Pedro Gonzalez ausgeht, wird bei Daston/Park auf die sich erst in der Moderne etablierende Unterscheidung zwischen Natürlichem und Unnatürlichem zurückgeführt: «In der nuancierten Ontologie der frühen Neuzeit schlossen natürliche und übernatürliche Ursachen einander nicht aus.»¹¹ In diesem historischen Kontext der Monstren und Wunder erscheint eine Bestimmung des Anderen nur bedingt sinnvoll. Die Geschichte des <Haarmenschen> entzieht sich den modernen Unterscheidungen zwischen Mensch/Tier, Selbst/Anderem. Sie reformuliert die Frage des Anderen als historisch bedingt, als ein Erkenntnisinteresse modernen Denkens. Wird die Kategorie des Anderen bei Beauvoir als «ebenso alt wie das Bewußtsein selbst»¹² gefasst, legen Daston/Park eine Historisierung der Kategorie des Anderen als Phänomen der Moderne nahe.

II. Die Repräsentation exotischer Völker und Länder: Carl Hagenbecks <Völkerschau>

Ein historisch rezenteres Beispiel anthropologischer Schaustellung stellt die <Völkerschau> dar, die in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts und weit bis ins 20. Jahrhundert Menschen als Objekte in großen kommerziellen Schaustellungen öffentlich präsentierte. Einer ihrer bekanntesten Betreiber ist der Hamburger Tierhändler Carl Hagenbeck, der 1875 in Hamburg mit der sogenannten Lappländerschau erstmals Tiere und Menschen eines Kulturkreises in einem theatralen Zusammenhang zeigte.¹³ Während anthropologische Schaustellungen in den Jahrhunderten davor vornehmlich als Wunder oder als Kuriositätendarstellungen fungierten, dienten die anthropologischen Schaustellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts der Repräsentation <exotischer> Völker und Länder.

Bei den <Völkerschauen> handelte es sich keineswegs lediglich um historische Einzelphänomene, welche die europäische Expansion und den Imperialismus illustrieren und popularisieren sollten.¹⁴ Die anthropologischen Schaustellungen Ende des 19. Jahrhunderts, so hat Werner Michael Schwarz aufgezeigt,

¹⁰ «In unruhigen Zeiten, wenn es zu Kriegen, Aufständen oder Religionskämpfen kam, war fast alles Monströse Wasser auf die Vorzeichen-Mühle. Teilweise wurde die Reaktion auch abhängig vom tatsächlichen Aussehen des fraglichen Monstrums und dem Schwierigkeitsgrad seiner Zuschreibung zu natürlichen Ursachen ausgelöst.» Ebd., 226–227.

¹¹ Ebd., 227.

¹² Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, 11.

¹³ Lothar Dittrich, Annelore Riekmüller, *Carl Hagenbeck (1844–1913). Tierhandel und Schaustellungen im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt/M. (Peter Lang) 1998.

¹⁴ Vgl. ebd.

sind Teil einer Kultur des visuellen Vergnügens.¹⁵ Die <Völkerschauen> gaben vor, einen Ausschnitt aus dem Leben <exotischer Völker> zu zeigen. Damit boten sie zugleich etwas an, das mit dem Leben der Betrachter in Verbindung stand. Menschen aus fernen Ländern wurden bei alltäglichen Verrichtungen gezeigt. Die als <exotisch> geltenden Schaustellungen führten somit nicht nur in die <Ferne>, sondern verwiesen zugleich auch auf das Leben der Betrachter zurück, indem sie Menschen und Körper öffentlich zeigten. Nach Schwarz präsentierten sie «jenen Stoff, über den im späten 19. Jahrhundert alle Fragen von Differenz abgehandelt wurden: soziale, rassische, geschlechtliche oder moralische Differenz».¹⁶ Die <Völkerschauen> waren eingebunden in eine Kultur des visuellen Vergnügens, die sich entlang der einfachen Unterscheidung von Selbst und Anderem nicht vollständig erschließt.

Zeitgleich mit der Verbreitung der <Völkerschauen> fanden Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Filmvorführungen auf Jahrmärkten, in Varietés und in Konzertlokalen statt.¹⁷ Wie die <Völkerschau> war auch der Film in dieser Zeit Teil einer Kultur des visuellen Vergnügens. Angesichts des Echtheitspathos der <Völkerschauen> sind die Filmbilder und deren optische Vorläufer nicht als die ersten <lebenden Bilder> anzusehen – wie dies ausgehend von einem technischen *apriori* häufig behauptet wird. Die <lebenden Bilder> des Films sind Teil der vielfältigen und weit verzweigten visuellen Kultur der Jahrhundertwende, in welcher die Präsentation von alltäglichen Verrichtungen, sensationellen Darbietungen und Exotik Konjunktur hatte.¹⁸

Unter Einbeziehung der konkreten historischen Schaustellungspraktiken von <Haarmensch> und <Völkerschau> wird die historische Dimension der Unterscheidung zwischen dem Selbst und dem Anderen greifbar. Eine allgemeine historische Festlegung des Aufkommens der Frage nach dem Anderen erscheint jedoch wenig sinnvoll zu sein. Wie am Beispiel der <Völkerschauen> gezeigt werden konnte, ist der Diskurs des Anderen kaum als solcher zu verorten, sondern tritt in unterschiedlichen Allianzen und Konstellationen auf. Von hier aus soll ein Sprung in die Gegenwart unternommen werden. In den Theorie-Positionen von Jacques Rancière und Donna J. Haraway wird die Idee des Anderen auf den Feldern Kinematografie bzw. Gender ausgehandelt.

III. Der Film und das Andere: Jacques Rancière (2003)¹⁹

Der Echtheits- und Wirklichkeitspathos der anthropologischen Schaustellungen Ende des 19. Jahrhunderts gilt auch als Spezifikum des Films. Die Orte der ersten Filmvorführungen auf den Jahrmärkten oder in den Ladenkinos versprechen <lebende Bilder>. In der Filmtheorie wurde der fotografische Index des <Es-ist-so-gewesen> als spezifische Qualität des Films gefasst. Das fotografische Filmbild verweist auf eine ihm vorgängige Existenz, spricht: auf ein Anderes.

Diese Idee der Indexikalität des fotografischen Filmbildes, die in den Positionen von Siegfried Kracauer, André Bazin oder Roland Barthes eine zentrale

¹⁵ Werner-Michael Schwarz, *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung «exotischer» Menschen*, Wien 1870–1910, Wien (Turia + Kant) 2001, 17.

¹⁶ Ebd., 15.

¹⁷ Von der Nähe zwischen <Völkerschau> und Film kündigt die Geschichte der Familie Hagenbeck. John Hagenbeck, Stiefbruder des Tierhändlers und Erfinders der <Völkerschau> Carl Hagenbeck, stellte in den Jahren 1919–1923 vierzehn Spielfilme und neun kurze Animationsfilme mit fast ausnahmslos exotischen Sujets her. Vgl. Jörg Schöning, *Unternehmensgegenstand: Exotik. Der Produzent John Hagenbeck*, in: ders. (Hg.), *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939*, München (edition text + kritik) 1997, 111–123.

¹⁸ Thomas Elsaesser hat den Film als «Kuckuck im Nest vieler gut etablierter Großstadtvergnügensstätten» bezeichnet. Vgl. Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte – Firmengeschichte – Familiengeschichte. Der Übergang vom Wilhelminischen zum Weimarer Film*, in: Hans-Michael Bock, Claudia Lenssen (Hg.), *Joe May. Regisseur und Produzent*, München (edition text + kritik) 1991, 11–30, hier 13.

¹⁹ Jacques Rancière, *Die Bestimmung der Bilder*, in: ders., *Politik der Bilder*, Berlin (diaphanes) 2005 (Orig. 2003), 7–41.

Rolle spielt, wird von Jacques Rancière radikal hinterfragt. Nach Rancière verweist der Film nicht auf ein Anderes, er *ist* das Andere. Damit wird dem Film eine paradigmatische Rolle in der «Politik des Ästhetischen» zugewiesen.²⁰ Ausgangspunkt von Rancières Überlegungen ist die von Serge Daney anlässlich des ersten Golfkrieges getroffene Unterscheidung zwischen dem «Bild» und dem «Visuellen».²¹ Während das Bild des Films stets auf ein Anderes verweise, so der zentrale Gedanke Daneys, beziehe sich das Visuelle des Fernsehens nur mehr auf sich selbst.²²

Dieser Idee des Films, der stets auf ein Anderes verweist, setzt Rancière ein Verständnis des Films als Alterität entgegen. Anstatt der Unterscheidung zwischen dem Filmbild und dem Visuellen zu folgen, verschiebt Rancière die Fragerichtung auf die Möglichkeitsbedingungen dieser Unterscheidung. Rancière fragt: Was ist dieses Andere des Filmbildes, auf dem Daneys Unterscheidung zwischen dem Bild und dem Visuellen basiert? «Welche Zeichen lassen auf seine Gegenwart oder seine Abwesenheit schließen?»²³ Rancière überlegt in verschiedene Richtungen (Technik, Ästhetik, Performanz), doch fällt es ihm schwer, verlässliche Zeichen für das Andere des Filmbildes auszumachen. Er folgert: «Diese Bilder verweisen auf «nichts Anderes» [...], die Alterität [ist] ein Bestandteil der Bilder selbst.»²⁴

Als beispielhaft für die Alterität der Bilder verweist Rancière auf die Anfangssequenz von Robert Bressons Film *Au hasard Balhazar*.²⁵ Der Vorspann des Films wird als Schauplatz von «Operationen» beschrieben, als Beziehung «zwischen dem Ganzen und den Teilen», zwischen «einer Sichtbarkeit und einem damit verbundenen Bedeutungs- und Affizierungsvermögen», zwischen «Erwartungen und dem, was diese Erwartungen erfüllt».²⁶ Anstatt Fragen aus den Regimen der Filmtheorie oder der Filmwissenschaft aufzuwerfen, geht es darum, einen neuen Horizont zu eröffnen, der auf einer Trennung zu den Regimen des Films basiert. Anstatt den medialen Eigenschaften des Films entspringe der Vorspann von Bressons Film einem eigenen Regime der Bildlichkeit. «Die Bilder der Kunst sind Operationen, die eine Abweichung hervorrufen, eine Unähnlichkeit.»²⁷

Rancières Idee des Films als Alterität basiert auf der Vorstellung eines Spiels der Operationen jenseits technischer, dispositiver oder materieller Grundbedingungen. Ähnlich wie in den Ausführungen von Daston/Park zum «Haarmensch» als Monstrum treten auch angesichts von Rancières Überlegungen zum Film als Alterität die Möglichkeitsbedingungen der Unterscheidung zwischen dem Selbst und dem Anderen in den Blick. In ähnlicher Weise verfährt auch Donna J. Haraway, die die Frage nach der Begegnung zwischen Mensch und Tier thematisiert und diese mit der Frage nach dem Geschlecht verbindet.

²⁰ Vgl. Hermann Kappelhoff, *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin (Vorwerk 8) 2008, 12.

²¹ Vgl. Serge Daney, *L'arrêt sur l'image*, Paris (Centre George Pompidou) 1990.

²² Serge Daney, *Les fantasmes de l'info*, in: ders., *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon (Aléas) 1991, zit. nach: Françoise Joly (Hg.), *documentaXdocuments 2*, Ostfildern (Cantz) 1996, Cover.

²³ Rancière, *Die Bestimmung der Bilder*, 8.

²⁴ Ebd., 10.

²⁵ Regie: Robert Bresson, F 1966. Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., 14.

IV. Das andere Geschlecht: Donna J. Haraway (2008)

Donna J. Haraway nimmt den Faden Simone de Beauvoirs in ihrem 1985 erstmals erschienenen Aufsatz «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80's» wieder auf.²⁸ Das Terrain, auf dem der Grenzverlauf zwischen den Geschlechtern analysiert wird, hat sich bis dahin weiter ausgeweitet. Nach Haraway haben sich «bestimmte Dualismen [...] in der westlichen Tradition hartnäckig gehalten, sie waren systematischer Bestandteil der Logiken und Praktiken der Herrschaft über Frauen, farbige Menschen, Natur, Arbeiterinnen, Tiere – kurz, der Herrschaft über all jene, die als Andere konstituiert werden und deren Funktion es ist, Spiegel des Selbst zu sein.»²⁹ Die Kultur der Hochtechnologie stellt, so Haraway, in Bezug auf diese Dualismen eine Herausforderung dar. Im Verhältnis von Mensch und Maschine sei nicht klar, wer oder was herstellt und wer oder was hergestellt wird. Was der Geist und was der Körper von Maschinen ist, ist unentscheidbar geworden. Aus dieser Analyse des Mensch-Maschine-Verhältnis zieht Haraway folgenden Schluss: «Insofern wir uns sowohl im formalen Diskurs (d. h. Biologie) als auch in den Alltagspraktiken (d. h. Hausarbeitsökonomie im integrierten Schaltkreis) wissen, sind wir Cyborgs, Hybride, Mosaik, Chimären.»³⁰

Geht es im «Manifest für Cyborgs» darum, mittels der Metaphorik der Cyborgs «den Weg aus dem Labyrinth der Dualismen [zu] weisen»,³¹ nimmt in Haraways zwanzig Jahre später publiziertem Buch *When Species Meet* die Hündin der Forscherin eine zentrale Position ein. In der Studie werden zwei zentrale Fragen aufgeworfen. Die erste Frage lautet: «Whom and what do I touch when I touch my dog?»³² Zweitens wird gefragt «How is <becoming with> a practice of becoming worldly?»³³ Die Berührung des Hundes durch den Menschen zielt den Buchumschlag von *When Species Meet*. Der Kopf des Hundes, der Pfötchen gibt, ist als Silhouette sichtbar. Die menschliche Hand ist offensichtlich fotografiert und darauf montiert worden. In dieser Montage der gegenseitigen Berührung zweier Spezies besteht der Einsatz des Buches. Das Andere tritt in *When Species Meet* in Gestalt von Haraways Hündin Cayenne auf, die, ähnlich wie die Cyborg Jahre zuvor, im Sinne einer Metapher verstanden werden kann. Astrid Deuber-Mankowsky beschreibt Haraways Umgang mit der Metapher wie folgt:

Haraways Bezugnahme auf die Metapher [zeichnet sich] dadurch aus, dass sie die Produktivität der Metapher nicht nur als eine Technik der Übertragung reflektiert, sondern ihre eigene Arbeitsweise auf dieser besonderen Produktivität der Metapher aufbaut. Haraway nennt sie eine «materiell-semiotische Praxis». Sie spielt dabei auf die der metaphorischen Übertragung inhärente Unentscheidbarkeit des Ursprungs und des Ziels an.³⁴

Um die tropische Qualität aller materiell-semiotischen Prozesse herauszustellen, arbeitet Haraway außerdem mit «Figurationen», d. h. mit Zeichnungen,

²⁸ Zu Haraways Methode vgl.: Astrid Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*, Berlin (Vorwerk 8) 2007, hier 271–345, sowie ihren Beitrag in diesem Band, Diffraction statt Reflexion, 83–91.

²⁹ Donna J. Haraway, Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften (Orig. 1985), in: Dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. und übersetzt von Carmen Hammer, Immanuel Stieß et al., Frankfurt a. M., New York (Campus) 1995, 33–72, hier 67.

³⁰ Ebd., 67.

³¹ Ebd., 72.

³² Donna J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, London (University of Minnesota Press) 2008, 3.

³³ Ebd., 3.

³⁴ Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion*, 308.



Abb. 1 Donna J. Haraway mit Cayenne

visuellen Darstellungen oder Cartoons, deren Stellenwert sie in *When Species Meet* jenseits von Repräsentationen als «material-semiotic nodes or knots in which diverse bodies and meanings coshape one another» beschreibt. «For me», so Haraway, «figures have always been where the biological and literary or artistic come together with all of the force of lived reality. My body is just such a figure, literally.»³⁵

Haraways Idee stellt sich von hier aus betrachtet als Arbeit an der Überwindung der von Latour beschriebenen «großen Trennung» dar.³⁶ Es sind zuletzt Bilder – Comics, Zeichnungen, Fotos von der Hündin Cayenne –, die den Diskurs zur Leserschaft hin offenhalten und die Antwort auf die Frage nach dem Anderen ins Unentscheidbare verschieben. Rancière setzt – wie oben dargestellt – das Filmbild als Alterität. Das Andere wird in das Bild hinein verlagert. Die Unterscheidung zwischen dem Bild und dem Visuellen wird als ontologisch basierte Unterscheidung verworfen. Die ansonsten sehr unterschiedlichen Ansätze von Haraway und Rancière verbindet, dass sie die Antwort auf die Frage nach dem Anderen vom konkreten Wissensfeld ablösen und ins Unentscheidbare verschieben. Das Andere wird als Produktivität gefasst, deren Möglichkeiten unendlich sind.

V. When Species Meet: «Max mon amour» (1984)

In welcher Weise die – ausgehend von der Kategorie des Anderen vorgestellten – Wissensdiskurse Zoologie, Kinematografie und Gender in Beziehung treten, soll abschließend mit Bezug auf Nagisa Oshimas Film *Max mon amour* aufgezeigt werden. Der Film setzt die Losung *When Species Meet* in Szene. Haraways Frage «Whom and what do I touch when I touch my dog?» wird mit kinematografischen Mitteln durchgearbeitet. Anstelle der Wissenschaftlerin Haraway und ihrer Hündin Cayenne treten im Film die Diplomategattin Margret, gespielt von Charlotte Rampling, und der Schimpanse Max auf.

Die erste Begegnung zwischen den Arten findet in einem Zoo statt. Wie man erfährt, war es Liebe auf den ersten Blick. Margret (Charlotte Rampling) kauft den Schimpansen und fortan trifft man sich nicht mehr im Zoo, sondern in einem Appartement, das eigens für den Schimpansen gemietet wird. Die Perspektive des Films auf die Liebe zwischen den Arten ist die Perspektive von Margrets Ehemann Peter (Anthony Higgins). In der Bestürzung über das Liebesverhältnis seiner Frau überlagern sich Muster heterosexueller Eifersucht und die Tatsache, dass der Konkurrent einer anderen Spezies angehört. Als Margret nicht bereit ist, das Verhältnis aufzugeben, macht Peter den Vorschlag, Max in die gemeinsame Wohnung einziehen zu lassen. Das hintere Zimmer in der

³⁵ Haraway, *When Species Meet*, 4.

³⁶ Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008 (Orig. 1991), 132.

gepflegten Diplomatenwohnung, die das Paar gemeinsam mit Sohn und Hausangestellten bewohnt, wird mit einem vergitterten Eingang versehen und ist von nun an Max' neues Zuhause.

Der Skandal der artenübergreifenden Liebe wird im Film anschaulich, indem der Schimpanse mit zentralen Instanzen der Disziplinargesellschaft verschaltet wird: Familie, Polizei, Krankenhaus, Mutter, Prostituierte. Was sagt der Polizeibeamte dazu, wenn man einen Schimpansen vermisst meldet? Wie benimmt sich der Schimpanse beim feierlichen Abendessen mit Freunden? Hat der Schimpanse Zutritt zu den Räumen des Krankenhauses? Wie reagiert die Mutter, wenn die Tochter einen Schimpansen liebt? Wie verhält sich der Schimpanse, wenn eine Prostituierte zu ihm kommt? Offensichtlich geht es weniger um eine überzeugende Darstellung des Schimpansen als vielmehr um die Kollision zweier Ordnungen. Scheinbar alltägliche Situationen – z. B. das gemeinsame Frühstück, ein Abendessen mit Freunden, der Krankenbesuch bei der Mutter – sind aufgrund der Anwesenheit des Schimpansen neu zu verhandeln. In stetiger Spannung begriffen, wie ein Signifikant ohne Signifikat, bleibt die einfache Bedeutung aus. Der Konflikt erscheint unlösbar und sämtliche Protagonisten des Films, ausgenommen Margret, fragen sich: Hat es das schon mal gegeben? Worin besteht die Beziehung zwischen Margret und Max? Was geschieht hinter der verschlossenen Tür? Fachliteratur wird studiert, der Analytiker wird herbeigeholt oder ein Zoologe (Spezialist), der angesichts des Falls schon den Bestseller vor sich sieht.

Was der Film in dieser Weise anhand von einzelnen Situationen und Episoden durchbuchstabiert, ist zusätzlich in eine übergreifende Ordnung eingebunden, in der Natur und Gesellschaft, nach Latour «die großen Trennungen»,³⁷ dominieren. Denn neben der Information, dass seine Ehefrau Margret einen Liebhaber hat (private Ordnung), erhält Peter außerdem die Mitteilung vom bevorstehenden Staatsbesuch der Queen (öffentliche Ordnung). Diese beiden Nachrichten erreichen Peter während seiner Arbeit in der Botschaft und beide sind strengstens geheim. Die Repräsentanten von Natur (Schimpanse) und Kultur bzw. Politik (die Queen) werden im weiteren Verlauf des Films parallel geführt. Obwohl der anstehende Besuch der Queen im Film zunächst wie ein *running gag* wirkt, läuft alles auf die Verschränkung der beiden getrennten Bereiche hinaus.

Am Ende des Films ist die Diplomatenfamilie kurzzeitig wieder für sich. Max ist bei einer Ausfahrt in den Wald verschwunden und die nächtlichen Anstrengungen, ihn wiederzufinden, sind vergeblich. Der Eindruck, dass Max tot sein könnte, wird durch überlaute Gewehrschüsse nahe gelegt. Als der Wagen auf der Rückfahrt nach Paris an einer Kreuzung kurz zum Halten kommt, springt



Abb. 2 Margret (Charlotte Rampling) mit Max, Videostill aus *Max mon amour*, Regie: Nagisa Oshima, F/USA 1984

³⁷ Ebd.

Max aus einem Baum auf das Autodach. Mit diesem Bild des Schimpansen auf dem Autodach, der von den Insassen zunächst nicht bemerkt wird, verweist der Film auf die Trennung der Spezies: *humans vs. others*. Als der Wagen mit Max auf dem Dach die Champs-Élysées erreicht, wird die Fahrt zu einer Jubelparade. Anstatt der Einfahrt der Queen, die im Film nicht vorkommt, wird die Einfahrt des Schimpansen inmitten einer jubelnden Menschenmenge gezeigt. Im Unterschied zu *King Kong*,³⁸ der auf dem Empire State Building den Kampf mit den Flugzeugen verlor,³⁹ wird der Schimpanse in *Max mon amour* auf den Champs-Élysées als Sieger gefeiert.

Im Sinne Rancières ist dieses Bild von der Jubelparade ein Beispiel für die dem Filmbild inhärente Alterität. Die Queen liegt diesem Bild zugrunde. Die Queen als Oberhaupt des Britischen Königshauses und des Commonwealth (des Zusammenschlusses der ehemaligen britischen Kolonien) ruft die europäische Kolonialgeschichte auf und damit die Bedingung der Möglichkeit von ›Völkerschau‹ und Zoo. Vor diesem Hintergrund betrachtet, entsteht der Eindruck, als wäre der Wagen der Queen aus dem Bild herausgeschnitten und durch den einfahrenden Schimpansen ersetzt worden. Der Jubel um das Tier wird nicht im Sinne einer Utopie präsentiert, sondern collagenhaft als ein Bild der Alterität im Schnittfeld von Bildern und Diskursen. Neben der innerfilmisch stets präsenten Queen und dem Diplomatenkontext lagern sich andere Film-, Medien- und Erinnerungsbilder an das Bild von der Jubelparade des Schimpansen an. So z. B. die Medienbilder von Jubelparaden bei Staatsbesuchen oder das Bild von Marlene Dietrich als Gorilla/Showgirl in *Blonde Venus*.⁴⁰ Der Wechsel von Marlene Dietrich vom Gorilla zum Showgirl führt ebenfalls die Verbindung von Zoologie und Gender vor. Wenn Marlene Dietrich im Gorilla-Kostüm auftritt, verschmelzen die Physiognomien von Frau und Tier mitsamt der an sie anschließenden Diskurse.⁴¹ Dasselbe gilt auch für den Affen in *Max mon amour*, der von der Darstellerin und Choreografin Alisa Berg gespielt wurde.⁴²

VI. Resümee

Ausgehend von Simone de Beauvoirs Verständnis des Anderen wurden verschiedene Positionen aus den Wissensdiskursen Zoologie, Kinematografie und Gender im Hinblick auf die Idee des Anderen befragt. Es ging dabei weniger um eine ausführliche Exegese der Positionen als darum, unterschiedliche Diskurse, die man gemeinhin auf der Seite des Anderen ansiedeln würde, miteinander zu verschalten. Unter Einbeziehung der beiden Beispiele ›Haarmensch‹ und ›Völkerschau‹ wurde eine Perspektive auf die Historizität der Kategorie des Anderen eröffnet. Ausgehend von den ›Völkerschauen‹ wurde der bis heute vielfach als technisches Medium gefasste Film an die bis ins Mittelalter zurückreichende Geschichte der Schauvergnügen angeschlossen. Mittels der Positionen von Rancière und Haraway ging es um eine theoretische Perspektive und Zuspitzung. Während Rancière das Andere im Film- und Fernsichtbild lokali-

³⁸ *King Kong*, Regie: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, USA 1933; *King Kong*, Regie: Peter Jackson, Neuseeland/USA 2005.

³⁹ Vgl. Sabine Nessel, Flugbilder in Katastrophenfilmen. Oder: wie das Kino den Menschen den Traum vom Fliegen zurückgibt, in: Judith Keilbach, Alexandra Schneider (Hg.), *Fasten Your Seatbelt! Bewegtbilder vom Fliegen*, Münster (LIT Verlag) 2009, 107–118.

⁴⁰ Regie: Joseph von Sternberg, USA 1932.

⁴¹ Vgl. Sabine Nessel, *Zoo und Kino als Schauanordnungen der Moderne* (Habilitationsschrift, Publikation in Vorbereitung).

⁴² Bezüglich Alisa Berg, die im Abspann des Films nicht genannt wird, vgl. Antonia Ulrich, Partnerwahl. Nagisa Oshimas *Max Mon Amour*, in: Jessica Ullrich, Friedrich Weltzien, Heike Fuhlbrügge (Hg.), *Ich, das Tier. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte*, Berlin (Reimer) 2008, 269–282, hier 271.

siert, eröffnet Haraway unter Rückgriff auf Bilder und Metaphern einen Möglichkeitsraum, in dem die Unentscheidbarkeit des Anderen offenbar wird. Mit dem Bild von der Jubelparade des Schimpansen aus *Max mon amour* werden die Wissensdiskurse Zoologie, Kinematografie und Gender in Beziehung gesetzt. Das Andere wird in diesem Bild jenseits der «großen Trennungen» denkbar.
