

Vinzenz Hediger

Gene, Gehirn, Archiv. Über den Ort der menschlichen Natur im Humanethologischen Filmarchiv

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18673>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hediger, Vinzenz: Gene, Gehirn, Archiv. Über den Ort der menschlichen Natur im Humanethologischen Filmarchiv. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Operative Ontologien, Jg. 8 (2017), Nr. 2, S. 11–28. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18673>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Gene, Gehirn, Archiv

Über den Ort der menschlichen Natur im Humanethologischen Filmarchiv

Vinzenz Hediger

Neither the naked hand nor the understanding left to itself can effect much. It is by instruments and helps that the work is done ... as much for the understanding as for the hand.

Francis Bacon, *The Great Instauration*

Es liegt etwas Antimetaphysisches im Film, oder genauer gesagt, der Film ist die Kunst des Endes der Metaphysik.

Alain Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*

IN IHRER AUSGABE VOM DEZEMBER 1967 veröffentlichte die Zeitschrift *Current Anthropology* einen Artikel von zwei Zoologen aus Wien, Hans Hass, einem Meeresbiologen und bekannten Hai-Forscher, und Irenäus Eibl-Eibesfeldt, einem Ornithologen, Schüler von Konrad Lorenz und zeitweiligen Assistenten von Hass. Der Artikel präsentierte ein Forschungsprogramm, das sich bald darauf mit dem Namen des jüngeren der beiden Autoren verbinden sollte.

Gleich der erste Satz bringt dieses Forschungsprogramm auf den Punkt: »Since the time of Darwin, we have known that the key to the understanding of human behavior lies in man's phylogenetic origin. The discovery by ethologists of phylogenetic adaptations in the behavior of animals opens new avenues for the exploration of human behavior.«¹

In *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872) vertritt Darwin auf der Grundlage einer vergleichenden Untersuchung des Emotionsausdrucks bei Menschen, höheren Primaten und anderen Säugetieren wie Pferden die These, dass Ausdrucksverhalten angeboren ist und Menschen und höhere Säugetiere zudem gewisse Grundzüge ihres Ausdrucksverhaltens teilen. Die große Einsicht des späten Darwin, so der erste Satz, sei diejenige in die phylogenetischen Ursprünge menschlichen Verhaltens. Diese Einsicht verknüpft der zweite Satz mit den Erträ-

¹ Hans Hass und Irenäus Eibl-Eibesfeldt: Film Studies in Human Ethology, in: *Current Anthropology* 8/5 (1967), S. 477–479, hier S. 477.

gen der Verhaltensforschung des 20. Jahrhunderts, etwa mit Konrad Lorenz' Entdeckung der Prägung bei Gänsen oder Karl von Frischs Analyse des Bientanzes.² Wenn aber menschliches Verhalten phylogenetische Ursprünge hat und Verhalten generell auf Adaptionen zurückgeführt werden kann, dann lässt sich auch menschliches Verhalten als phylogenetische Adaption verstehen und entsprechend untersuchen. Es gibt mit anderen Worten, so die Hypothese, Muster des menschlichen Verhaltens, die nicht kultur-, sondern gattungsspezifisch sind. Nach diesen Mustern, die sich auch als Universalien des Verhaltens verstehen lassen, fragt die Biologie des menschlichen Verhaltens oder die Humanethologie.

Der Artikel von Hass und Eibl-Eibesfeldt führt einige Beispiele aus der Forschung an, um die Universalienthese zu untermauern, darunter das bekannte Beispiel des sogenannten Augengrußes, eines Hochziehens der Augenbrauen zum Gruß, das sich in allen kulturellen Kontexten nahezu invariant beobachten lasse. Dann wendet er sich methodologischen Fragen zu. Eine zentrale Stellung kommt dabei der Methode des Vergleichs bzw. der vergleichenden Morphologie zu: »The search for phylogenetic determinants of complicated motor patterns requires a comparative approach. If we find similarities in the behavioral repertoire of people of extremely different cultural backgrounds, then we may with due caution conclude that the similar behaviors have a common genetic basis.«³ Als Ahnherr der Methode des Vergleichs dient wiederum Darwin. Allerdings hat sich ein entscheidender Fortschritt eingestellt, der es den Humanethologen ermöglicht, über Darwin hinaus zu gehen: die Erfindung des Films. »Charles Darwin (1872) was the first to use the comparative method. We are in a position to improve upon his method by using film for objective documentation.«⁴ Ungeachtet der offenkundigen Vorzüge des Films für die »objektive Dokumentation« von Verhalten stellt sich gleichwohl ein Problem: Damit der Vergleich belastbare Ergebnisse zeitigt, bedarf es eines Archivs. Ein solches liegt aber zum Zeitpunkt des Erscheinens des Textes noch nicht vor. »Film documents suitable for our purposes are at present unavailable. While our film libraries contain many films on cultural activities (pottery-making, boat-building, weaving, etc.), mostly staged, film documents on what might be called »natural behavior« have not been systematically collected.«⁵

Ethnografische Filmsammlungen genügen den Ansprüchen der Humanethologie nicht, weil die Filme, die sie enthalten, oft das Ergebnis von Inszenierungen oder Nachstellungen sind. »Natürliches« Verhalten, das eigentliche Objekt der Hu-

² Tanja Munz: *The Dancing Bees. Karl von Frisch and the Discovery of the Honey Bee Language*, Chicago 2016.

³ Hass und Eibl-Eibesfeldt: *Film Studies* (wie Anm. 1), S. 477.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

manethologie, ist auf diesen Filmen nicht zu sehen. Es ist aber nicht nur der Verdacht, es mit Inszenierungen zu tun zu haben, welcher ethnografische Filme für die Zwecke der Humanethologie ungeeignet erscheinen lässt. Das Fehlen eines geeigneten Archivs ist auch auf ein Problem zurückzuführen, mit dem auch Ethnologen durchaus vertraut sind: »This appalling lack of information is primarily due to the fact that ›natural behavior‹ changes under the eye of the camera. People often fear the camera or are irritated by having a camera directed at them. Their awareness that they are being photographed may make them rigid or restless; they may giggle, smile, or overplay their roles.«⁶

Wenn Heidegger Hölderlin zitiert, um das Gestell der Technik einzuführen – »Wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch«⁷ –, dann birgt das Rettende der Filmtechnik für den Ethologen auch eine Gefahr. Die Filmkamera erlaubt es ihm zwar, über Darwin hinauszugehen. Zugleich aber verändert die Anwesenheit der Kamera das Verhalten der Gefilmten und verhindert dessen »ungestellte« Aufzeichnung. Hass und Eibl-Eibesfeldt bedienen sich zur Abwendung dieser Gefahr einer List. Sie konstruieren ein Kameraobjektiv mit einem eingebauten Spiegel, das nicht den unmittelbar vor der Linse liegenden Bereich erfasst, sondern in einem Winkel von 90 Grad gleichsam um die Ecke filmt.

Mit dieser technischen List bewehrt führt Eibl-Eibesfeldt als Leiter zunächst einer Arbeitsgruppe und ab 1975 einer Abteilung für Humanethologie am Max-Planck-Institut für Ornithologie in Seewiesen und Andechs mit seinem Team eine Reihe von Langzeitstudien in verschiedenen Erdteilen durch. Dabei wählt er auf der Grundlage paläoanthropologischer Entwicklungsschemata – und durchaus im Horizont einer damals in der Paläoanthropologie und natürlich auch in der Ethnologie gängigen Epistemologie der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen⁸ – Gesellschaften in Afrika, Ozeanien und Südamerika aus und schreibt diesen Modellcharakter zu: Die !Ko, G/wi und !Kung, drei Kulturen der Kalahari-Buschleute, stehen für die altsteinzeitlichen Jäger und Sammler; die Yanomami des oberen Orinoko sind die paradigmatischen Wildbeuter und beginnenden Gartenbauer; die Eipo auf Papua-Neuguinea stehen für die neusteinzeitlichen Pflanze; die Himba in Namibia für die traditionellen Viehzüchter. Darüber hinaus finden Studien auf den Trobriand-Inseln sowie mit taubblinden Menschen in Europa statt.⁹

⁶ Ebd.

⁷ Martin Heidegger: Einblick in das was ist, in: Bremer und Freiburger Vorträge, Frankfurt am Main 1994, S. 72.

⁸ Vgl. dazu Johannes Fabian: Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object, New York 1983.

⁹ Vgl. Humanethologisches Archiv, unter: <http://www.humanetho.de/de/Archiv.html> (12.07.2017).



Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Feldaufnahmen bei den Eipo (1978)

Diese Langzeitstudien liefern der Humanethologie im Laufe der Jahre die Datenbasis, die 1967 noch so schmerzlich vermisst wurde: das Humanethologische Filmarchiv, bestehend aus insgesamt 700 Stunden 16mm-Filmmaterial sowie 100 Stunden Videoaufzeichnungen, mehr als 1800 Stunden Tonaufnahmen und reichhaltigen Metadaten. Nach der Emeritierung von Eibl-Eibesfeldt und der Abwicklung der humanethologischen Abteilung des MPI in Andechs wurde die Sammlung 2014 vom Senckenberg Institut und Naturmuseum Frankfurt übernommen.

Eibl-Eibesfeldts Ansatz der Humanethologie und die Schlüsse, die er aus seinen Beobachtungen zog, waren wiederholt Gegenstand fachlicher und öffentlicher Kontroversen. Bereits in den frühen 1970er Jahren stellte der Ethnologe Wolfgang Schmidbauer Eibls Ausführungen zu angeborenem Aggressionsverhalten infrage,¹⁰ und in den 1990er Jahren setzte sich Eibl öffentlicher Kritik aus, als er Xenophobie durch eine Herleitung aus frühkindlichem Abwehrverhalten zu rechtfertigen schien.¹¹ Angesichts der neurowissenschaftlichen Wende der Verhaltensforschung in den letzten Jahrzehnten lässt sich das Humanethologische Filmarchiv durchaus auch als Hinterlassenschaft eines gescheiterten naturwissenschaftlichen Großexperiments lesen, als Zeugnis eines Ansatzes, der für einige Zeit produktiv war,

¹⁰ Wolfgang Schmidbauer: Territorialität und Aggression bei Jägern und Sammlern, in: *Anthropos* 68/3–4 (1973), S. 548–558.

¹¹ Irenäus Eibl-Eibesfeldt: Zur Problematik einer multiethnischen Immigrationsgesellschaft: Anmerkungen Zu Christoph Antweilers Kommentar, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 115 (1990), S. 261–267.

aber vom weiteren Fortgang der Wissenschaftsgeschichte überholt wurde. Im Folgenden möchte ich weder auf die kontroversen Popularisierungen der Humanethologie eingehen noch die Frage nach ihrer Relevanz im Lichte aktueller Paradigmen der biologischen Verhaltensforschung stellen. Vielmehr möchte ich einen – wenn auch vorerst nur skizzenhaften – Umriss einer medienwissenschaftlichen und historisch-epistemologischen Rekonstruktion der Humanethologie versuchen und dies ausgehend von der Frage tun, *wovon das Humanethologische Filmmarchiv ein Archiv ist*.

Diese Frage verweist uns zugleich auf die operativen Ontologien der Humanethologie. Philippe Descola hat vorgeschlagen, Ontologien als Schemata der Erfahrung aufzufassen. Im globalen Überblick identifiziert er deren vier: Animismus, Totemismus, Analogismus und Naturalismus, die Ontologie der westlich-neuzeitlichen Wissenschaft, in deren Zentrum seit dem 19. Jahrhundert eine klare, kategoriale Trennung von Natur und Kultur steht.¹² Die operative Ontologie der Humanethologie, die eine klare Trennung von Natur und Kultur zu etablieren versucht und Kultur gleichsam als den Rest behandelt, der übrigbleibt, wenn man die biologischen Grundlagen menschlichen Verhaltens vollständig beschrieben hat, ist der Naturalismus. Es gilt diese pauschale Antwort allerdings zu differenzieren und im Einzelnen zu fragen nach den – großenteils impliziten, aber gleichwohl für die Humanethologie erkenntnisleitenden – ontologischen Annahmen zu den Gegenständen Mensch, Verhalten und Film.

So setzt die Frage nach den Universalien menschlichen Verhaltens die Existenz solcher Universalien voraus. Die menschliche Natur versteht sich im Zeichen einer solchen Frage als etwas, das seinen Ort jenseits der Kultur hat und im Horizont einer phylogenetischen Entwicklungsgeschichte in den Genen oder im Gehirn zu suchen ist. Zugleich aber gehört zum Forschungsdesign der Humanethologie auch die Annahme, dass erst der Film den Zugriff auf die so verstandene menschliche Natur ermöglicht. Durchaus im Geiste seines Lehrers Konrad Lorenz betont Eibl-Eibesfeldt stets den Primat der – unverstellten, unmittelbaren – Beobachtung. Die Beobachtung ist aber immer verknüpft mit der filmischen Dokumentation, und diese wiederum bildet die Grundlage für den Vergleich der Dokumente. Dies schlägt sich auch in der Ikonografie der Selbstdarstellung von Eibl-Eibesfeldt nieder. Während seine Zeitgenossin und zeitweilige Weggefährtin, die Primatenforscherin Jane Goodall, sich auf Fotografien und in Filmen stets mit Bleistift und Notizblock in der Hand zeigt, steht Eibl auf seinen Fotografien stets neben oder hinter der Kamera. Was die Humanethologie unter menschlicher Natur versteht, kann man – zumindest in einer medienkritischen Perspektive – nicht vom Vorhandensein der Filmkamera und den spezifischen *affordances* des

¹² Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt 2011.

Mediums Film trennen. Der Ort der menschlichen Natur liegt so gesehen nicht in den Genen oder im Gehirn, sondern im Archiv. In einer medien- und wissens-historischen Perspektive lässt sich die These vertreten, dass die Humanethologie an einer historischen Schnittstelle von Evolutionstheorie, Gestalttheorie und einem fast euphorisch zu nennenden Vertrauen in die epistemischen *affordances* des Films in Erscheinung tritt. Darüber hinaus aber lässt sich die These vertreten, dass die naturalistische Ontologie, auf der die Forschungsfrage der Humanethologie aufbaut, mit den *affordances* des Films auch in einen Konflikt gerät, in einer Art Clash der operativen Ontologien, und zwar auf eine Weise, die letztlich über den Naturalismus hinausweist. Wie jedes Archiv birgt auch das Humanethologische Filmarchiv mehr, als seine Hüter glauben.

In der nachfolgenden Skizze möchte ich das Humanethologische Filmarchiv zunächst in drei Kontexte stellen. Den ersten Kontext könnte man als den »zoologischen Unterhaltungskomplex« der Nachkriegsjahre bezeichnen; in diesem Zusammenhang lernte Eibl als Assistent von Hans Hass den Umgang mit der Filmkamera in der Feldforschung. Der zweite Kontext ist derjenige der großen, kollaborativen Wissenschaftsprojekte mit angelagerten Datenbanken und Archiven, von denen das Humanethologische Filmarchiv ein Beispiel ist. Der dritte Kontext betrifft das Wissensobjekt der Lebensgeschichte und die Praxis der Langzeitdokumentation, eine Form des Dokumentarfilms, die in den frühen 1960er Jahren zunächst im deutschen Sprachraum entsteht, namentlich in der DDR, und Mitte der 1960er Jahre in England aufgegriffen wird.

Aufbauend auf einer knappen Benennung dieser Kontexte und ihrer Relevanz, möchte ich in einem abschließenden Schritt auf die Frage nach den operativen Ontologien eingehen und die These erläutern, der zufolge der Ort der menschlichen Natur in der Humanethologie im Archiv ist.

Kontext I: Der zoologische Unterhaltungskomplex der Nachkriegsjahre

Den programmatischen Aufsatz *Film Studies in Human Ethology* von 1967 schrieb Eibl-Eibesfeldt gemeinsam mit seinem Mentor Hans Hass. Hass war eine Schlüsselfigur dessen, was man den »zoologischen Unterhaltungskomplex« der Jahre nach dem zweiten Weltkrieg nennen kann. Nach Forschungsreisen an die französische Riviera und in die Karibik erwarb Hass 1944 in Berlin sein Doktorat. Seit den 1930er Jahren hatte Hass mit der Filmkamera gearbeitet. 1942 erhielt er von der Ufa den Auftrag, seine Unterwasseraufnahmen zu einem abendfüllenden Kulturfilm zu verarbeiten. Dabei erhielt er unter anderem Unterstützung von der Kriegsmarine der Nazis. 1947 erschien der Film schließlich, um die Passagen bereinigt, in denen die deutsche Marine ihren Auftritt hatte, unter dem Titel *MENSCHEN*

UNTER HAIEN als Produktion der IRIS-Film Zürich. Mit den Erträgen des Films kaufte sich Hass das Forschungsschiff ›Xarifa‹ und nahm eine Folgeproduktion in Angriff, die 1954 unter dem Titel UNTERNEHMEN XARIFA – ABENTEUER IM ROTEN MEER in die Kinos kam. Hass etablierte so ein Muster für den populärwissenschaftlichen Unterwasserfilm, dem auch LE MONDE DU SILENCE entsprach, den der französische Meeresbiologe Jacques-Yves Cousteau gemeinsam mit dem jungen Louis Malle realisierte und der 1955 als erster Dokumentarfilm die Goldene Palme auf dem Festival von Cannes gewann. Wie Cousteau nutzte Hass in den 1960er und 1970er Jahren Filmproduktionen und Fernsehverträge – im Falle von Hass unter anderem mit der BBC – zur Finanzierung seiner Forschungsreisen. Auch hier war sein Modell grundlegend. So finanzierte Jane Goodall ihre Forschungsstation in Gombé nach dem Auslaufen ihrer anfänglichen Forschungsförderungen ab Mitte der 1960er Jahre mit dem Verkauf von Rechten an den Fotografien und Filmen ihres damaligen Ehemannes Hugo van Lawick an die National Geographic Society.

Die ›Xarifa‹ war Hass' Entsprechung zu Cousteaus Forschungsschiff ›Calypso‹, die so populär wurde, dass man sie auch als Plastik-Modellbausatz der Firma Revell erwerben und fürs heimische Bücherregal zusammenbauen konnte. Hass schaffte es zwar nicht, in demselben Maße zur populärkulturellen Referenz zu werden wie Cousteau, der mit seiner roten Strickmütze noch als Vorbild des von Bill Murray gespielten exzentrischen Meeresforschers in Wes Andersons Film THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU von 2004 diente. Er zählte aber fraglos zu den wichtigen deutschsprachigen *celebrity scientists* der Nachkriegszeit, neben Konrad Lorenz und natürlich Bernhard Grzimek, dem Direktor des Frankfurter Zoos, der für seinen Film SERENGETI DARF NICHT STERBEN! von 1959 einen Oscar gewann. Mit Grzimek verbindet ihn insbesondere die Darstellung von Naturforschung als Abenteuer für Kino und Fernsehen und die Verknüpfung von Reisefilm-Narrativen, Naturschutz und Tourismus. So vermietete Hass die ›Xarifa‹ für Tauchsafaris, während Grzimek sein Publikum ermunterte, nach Afrika zu reisen, um den Behörden der neuerdings unabhängigen ehemaligen Kolonien den ökonomischen Nutzen der Wildtierpflege vor Augen zu führen.

Sieht man ab von den Arbeiten von Gregg Mitman zu Tierfilmen und *celebrity scientists* im amerikanischen Fernsehen,¹³ bleibt die Geschichte des zoologischen Unterhaltungskomplexes der Nachkriegsjahre noch zu schreiben. Es handelt sich dabei nicht nur um eine Geschichte der Popularisierung von Wissenschaft, sondern um eine Geschichte der Wissenschaftsorganisation und -finanzierung und der Formulierung von Forschungsparadigmen, was sich an Eibl-Eibesfeldts Werdegang

¹³ Gret Mitman: Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film, Cambridge, MA 1999.

von Konrad Lorenz' Schüler zu Hass' Assistenten zum Begründer der Humanethologie in exemplarischer Weise aufzeigen lässt. Tatsächlich gehören zum Kontext der Entstehung der Humanethologie neben Kino und Fernsehen auch die großen Wissenschaftsorganisationen der Nachkriegszeit, namentlich das Max-Planck-Institut für Ornithologie in Seewiesen.

Kontext II: Kollaborative Großprojekte, Datenbanken, Archive

Das Humanethologische Filmarchiv lässt sich zum einen in einen Zusammenhang mit großen ethnologischen Filmsammlungen stellen, etwa dem Filmarchiv von Margaret Mead und Gregory Bateson, das seit 1982 Teil der Library of Congress ist,¹⁴ oder den Human Studies Film Archives des Smithsonian Institute, ebenfalls in Washington.¹⁵ Ein Vergleich der Sammlungsbestände und Nutzungsweisen für die Forschung könnte einen wichtigen Beitrag zu der wissenschafts- und medienhistorischen Rekonstruktion der Natur/Kultur-Unterscheidung in der Mitte des 20. Jahrhunderts leisten. Zum anderen kann man das Forschungsprogramm der Humanethologie im Zusammenhang der internationalen ›big science, big data‹-Großprojekte situieren, die seit den 1950er Jahren in unterschiedlichen Bereichen der Naturwissenschaften in Angriff genommen wurden.¹⁶ Abgesehen vom CERN, an dem Tausende von Physikern über mehrere Wissenschaftlergenerationen hinweg an der großen physikalischen Weltformel arbeiten, sind hier im Bereich der Lebenswissenschaften vor allem drei Initiativen von Belang.

Aufbauend auf die Initiative des International Geophysical Year 1957/58, das Wissenschaftler aus 67 Ländern in grenzüberschreitenden Forschungsprojekten zusammenführte, rief der britische Biologe und Paläontologe Conrad Hal 1968 das International Biological Program ins Leben.¹⁷ Das IBP koordinierte Forschungsstränge und Datensammlungen in den USA, Kanada und Europa, wobei in Deutschland die DFG als Ansprechpartner fungierte. Unter Nutzung neuer

¹⁴ Film Preservation Project, unter: <http://www.interculturalstudies.org/film-preservation.html> (12.07.2017).

¹⁵ Human Studies Film Archives (HSFA) Home, unter: <http://anthropology.si.edu/naa/home/hsfahome.html> (12.07.2017).

¹⁶ Peter Galison und Bruce William Hevly: Big Science. The Growth of Large-Scale Research, Stanford 1992.

¹⁷ Elena Aronova, Karen S. Baker und Naomi Oreskes: Big Science and Big Data in Biology: From the International Geophysical Year through the International Biological Program to the Long Term Ecological Research (LTER) Network, 1957-Present, in: Historical Studies in the Natural Sciences 40/2 (2010), S. 183–224.

Kühltechniken fokussierte sich etwa die Human Adaptability-Abteilung des IBP auf die Sammlung von Gewebe- und Blutproben von nach Einschätzung der Forscher vom Aussterben bedrohten indigenen Populationen auf der ganzen Welt.¹⁸ Die Proben wurden an verschiedenen Orten gelagert, unter anderem in Canberra in Australien. Ähnlich wie beim Humanethnologischen Filmarchiv steht der langfristige wissenschaftliche Nutzen dieser Datenbanken zur Debatte. Überdies stellen sich Fragen der Restitution. Verwandte der Spender erheben Anspruch auf die Proben, besonders in Kulturen, in denen eine Totenbestattung die Integrität des Leichnams voraussetzt.

Die Human Adaptability-Abteilung des IBP war ihrerseits einer der Vorläufer des Human Genome Project, eines Programms, bei dem über 1000 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler von 1990 bis 2004 gemeinsam an der Dekodierung des menschlichen Erbguts arbeiteten. Schließlich ist unter den neueren großen Datenbank-Projekten der Svalbard Global Seed Vault in Spitzbergen, Norwegen, von Interesse. Der Svalbard Global Seed Vault ist ein auf Kriegs- und Krisensicherheit hin optimiertes Backup der weltweit 1750 Pflanzensamen-Banken, ein Langzeitarchiv der botanischen und landwirtschaftlichen Biodiversität, eine »Arche Noah der Pflanzensamen«, die unter anderem im Hinblick auf das Szenario eines post-apokalyptischen Wiederaufbaus der globalen Nahrungsversorgung aufgebaut wurde.¹⁹

Auch wenn das Humanethnologische Filmarchiv sich im Vergleich mit diesen »big science, big data«-Projekten vergleichsweise bescheiden ausnimmt, teilt es mit diesen doch den kybernetischen Geist und die Ambition der Inventarisierung menschlicher und kultureller Biodiversität. Überdies war das Humanethnologische Filmarchiv von Anfang an als Teil einer größeren Sammlung wissenschaftlicher Filme angelegt, der Encyclopaedia Cinematographica, die von 1952 bis 1992 am Institut für Wissenschaftlichen Film in Göttingen angesiedelt war und Bestände aus allen Bereichen der Naturwissenschaft sowie der Ethnologie umfasste.²⁰ Die Bestände der Encyclopaedia Cinematographica wurden für Forschungs- und Schulungszwecke verliehen, und die veröffentlichten Teile des Humanethnologischen Filmarchivs waren Teil des EC-Katalogs.

¹⁸ Joanna Radin und Emma Kowal: Indigenous Blood and Ethical Regimes in the United States and Australia, in: *American Ethnologist* 42/2 (2015), S. 749–765. Joanna Radin: Latent Life: Concepts and Practices of Human Tissue Preservation in the International Biological Program, in: *Social Studies of Science* 43 (2013), S. 484–508.

¹⁹ Marte Qvenild: Svalbard Global Seed Vault. A »Noah's Ark« for the World's Seeds, in: *Development in Practice* 18/1 (2008), S. 110–116.

²⁰ Gotthard Wolf: *Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica*, Wien 2013.

Michel Foucault lässt *Die Ordnung der Dinge* (1966) bekanntlich mit dem Bild des Wissensobjekts »Mensch« enden, das einer Zeichnung im Sand gleiche, die von der nächsten Welle weggewischt wird. Just im Moment des Erscheinens dieses Texts beginnt die große Phase der kollaborativen Vermessung und Inventarisierung des »Menschen«, von der die Humanethologie ein bedeutsamer Teil ist und deren Geschichte es in dieser Form auch noch zu schreiben gilt.

Kontext III: Langzeitdokumentationen, Dokumentarfilm und die Lebenswissenschaften

Neben Einzelstudien und Aufnahmen von taubblinden Menschen in Europa sowie einer Sammlung von Filmaufnahmen aus Gombé, die Hugo van Lawick Eibl-Eibesfeldt für Vergleichsstudien von Menschen und höheren Primaten überließ, setzt sich das Humanethologische Filmarchiv hauptsächlich aus den fünf eingangs genannten Langzeitstudien zusammen. Das Archiv gehört damit auch in den Kontext von fotografischen und dokumentarischen Querschnitts- und Langzeitstudien, die ebenfalls in den 1950er und 1960er Jahren ihre Ursprünge haben.

Mit seiner Suche nach einem universellen Substrat des Menschen erinnert das Humanethologische Filmarchiv an die Fotoausstellung *The Family of Man*, die Edward Steichen zwischen 1951 und 1955 für das Museum of Modern Art in New York kuratierte und die mittlerweile im Château Clervaux in Luxemburg fest installiert ist. In einem bekannten Text aus den *Mythologies* kritisierte Roland Barthes die ideologische Stoßrichtung der Ausstellung, die unterschwellig eine biologische Begründung der Geschichte propagiere, womit er die Kontroversen um die Soziobiologie Edward O. Wilsons, aber auch um die Humanethologie von Eibl-Eibesfeldt in den 1970er Jahren vorwegnahm.²¹

Was das Humanethologische Filmarchiv von einem Projekt wie *The Family of Man* unterscheidet, ist die Betonung der diachronen Dimension der Beobachtung. Eine der Annahmen, die dem Archiv zugrunde liegt, lautet, dass die biologische *life history*, die Lebensgeschichte mit ihren generischen Etappen, in besonderer Weise Aufschluss über die menschliche Natur zu geben vermöge. Entsprechend erstrecken sich die Fallstudien teilweise über fünf Jahrzehnte und mehrere Generationen von beobachteten und dokumentierten Individuen. Von einer vergleichbaren Annahme, wenn auch mit einem Fokus auf soziale und politische Faktoren der Gestaltung von Lebensgeschichten, gehen auch die Langzeitdokumentationen aus, die in den 1960er Jahren in Deutschland und Großbritannien in Angriff ge-

²¹ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Berlin 2010, S. 226–229; Edward O. Wilson: *Sociobiology. The New Synthesis*, Cambridge, MA 1975.

nommen wurden. Im Anschluss an den sogenannten *Bitterfelder Weg*, eine Programmschrift, die eine Kunst im Zeichen der Hervorbringung des sozialistischen neuen Menschen forderte, begann der Dokumentarfilmer Winfried Junge im August 1961, im Moment des Mauerbaus, mit der Beobachtung einer Grundschulklasse in Golzow im Orderbruch an der deutsch-polnischen Grenze.²² Diese Beobachtung setzte er gemeinsam mit seiner Frau Barbara Junge – nach 1989 auf Vermittlung des damaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker mit Mitteln des Rundfunks Berlin Brandenburg – bis 2006 fort, dem Jahr, in dem zufälligerweise auch die letzten Aufnahmen des Humanethologischen Filmarchivs gemacht wurden. In Großbritannien wiederum startete Michael Apted 1964 im Auftrag der linksliberalen, privaten TV-Produktionsgesellschaft Granada Television eine Langzeitstudie mit dem Titel *SEVEN UP!* (GB 1964, Paul Almond), die anhand einer Beobachtung einer Gruppe von damals sieben Jahre alten Kindern insbesondere aufzeigen sollte, inwiefern die britische Klassenstruktur sich in einzelnen Biografien niederschlägt. Die *UP*-Serie wird im Abstand von jeweils sieben Jahren zwischen den einzelnen Filmen bis heute fortgesetzt; so trägt die bislang letzte Episode von 2012 den Titel *56-UP* (GB 2012, Michael Apted).

Die Biologie, so Wolfgang Lefevre, ist ohnehin eine historische Wissenschaft, insofern sie das Leben als historischen Prozess auffasst.²³ Zu der operativen Ontologie, die im Humanethologischen Filmarchiv am Werk ist, gehört – durchaus im Horizont dieser Einsicht – das Konzept oder Erfahrungsschema der Lebensgeschichte, das es in seinen biologischen und soziologischen Ausprägungen in Rechnung zu stellen und dessen epistemologische Leistungen es mit zu erforschen gilt.²⁴

Operative Ontologien: Methodenfragen

So, wie die Gewebe- und Blutproben-Datenbank der Human Adaptability-Abteilung des International Biological Project erst durch neue Kühltechniken möglich wurde, hängt das Forschungsprogramm der Humanethologie ausdrücklich von der Verfügbarkeit des Films ab. Die Wahl der Speicherungs- und Wiedergabetechnologie ist demnach in beiden Fällen nicht trivial.

²² Sylvia Fischer: *Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen. Erkundungen zu Heimat in Literatur und Film der DDR der 50er und 60er Jahre*, Dissertation, Ohio State University 2014, S. 191–195.

²³ Wolfgang Lefevre: *Die Entstehung der biologischen Evolutionstheorie*, Frankfurt 2009.

²⁴ Vgl. Stephen C. Stearns: *Life-History Tactics: A Review of the Ideas*, in: *The Quarterly Review of Biology* 51/1 (1976), S. 3–47; Liz Stanley: *On Auto/Biography in Sociology*, in: *Sociology* 27/1 (1993), S. 41–52.

Verhaltensweisen versteht Eibl-Eibesfeldt als »Erbkoordinationen«, komplexe Bewegungsmuster, deren Determinanten phylogenetischen Ursprungs sind. Da innerhalb der Gattung *Homo sapiens* keine weitere Artenbildung stattgefunden hat (die sogenannten »Rassen« sind bekanntlich eine theoretische Fiktion des 17. und 18. Jahrhunderts²⁵), kann die Humanethologie mit der Annahme operieren, dass solche Erbkoordinationen, soweit sie tatsächlich phylogenetischen Ursprungs sind, in allen menschlichen Populationen ungeachtet ihrer kulturellen Spezifik beobachtet werden können. Umgekehrt bedarf es für die Humanethologie im Sinne Eibl-Eibesfeldts des Kulturvergleichs, um die Invarianzen menschlichen Verhaltens etwa in der Kind-Versorger_innen-Interaktion herauszuarbeiten. In Erweiterung der vergleichenden Anatomie und Morphologie geht die Humanethologie entsprechend davon aus, dass Bewegungen genauso durch Vergleich bestimmt und identifiziert werden können wie innere Organe oder andere Merkmale des Körperbaus. Verhaltensmuster stellen so gesehen dynamische, in der Struktur ihres Ablaufs aber invariante »Zeitgestalten« dar.²⁶ Ziel der Humanethologischen Forschung ist es, ein möglichst vollständiges »Ethogramm« des Menschen herzustellen, also ein vollständiges Inventar phylogenetisch begründeter, kulturübergreifend beobachtbarer Verhaltensweisen. Die menschliche Natur ist aus Sicht der Humanethologie vollständig beschrieben, wenn ein vollständiges Verzeichnis der Erbkoordinationen als Zeitgestalten vorliegt.

Die Identifizierung der invarianten Zeitgestalten und die Erstellung des Ethogramms erfordert den bereits skizzierten Dreischritt von Beobachtung, Aufzeichnung und Vergleich, also der Beobachtung der (filmisch aufgezeichneten) Beobachtung. Der einzelne Film stellt so, wie es Gotthard Wolf formuliert, ein »Bewegungs-Dauerpräparat dar, an dem geforscht werden kann.«²⁷ Im Falle der Humanethologie dienen die »Bewegungs-Dauerpräparate« der »objektiven Dokumentation visueller Verhaltensweisen«. Das Archiv wird zum Labor in dem Moment, in dem zwei solcher Präparate nebeneinander projiziert werden und die Arbeit des Vergleichs beginnt. Zur Wissenskultur der Humanethologie gehört also, dass die wissenschaftliche Evidenz zunächst filmische Evidenz ist und die Erkenntnis vom filmischen Aufzeichnungs- und Wiedergabevorgang abhängt. Die filmische Evidenz invarianter Verhaltensmuster kann danach in andere Notationssysteme übertragen werden, namentlich in Zeichnungen und Bewegungsnotationen; so benutzen Eibl und seine Mitarbeiter im Anschluss an Rudolf Laban

²⁵ George M. Frederickson: *Racism. A Short History*, Princeton 2002, insb. Kapitel 1 u. 2.

²⁶ Irenäus Eibl-Eibesfeldt: *Grundriss der Humanethologie*, München 1999, S. 17 und 27.

²⁷ Gotthard Wolf: *Der wissenschaftliche Film. Methoden – Probleme – Aufgaben*, in: *Die Naturwissenschaften* 44/18 (1957), S. 39.

und dessen Arbeiten zur Kinetografie die sogenannte ›Labanotation‹, ein Notationssystem für Tanzbewegungen.

Damit die filmische Evidenz aber belastbar ist, müssen bestimmte Bedingungen im Moment der Aufnahme und bei der Nachbearbeitung erfüllt werden. Im Moment der Aufnahme dürfen keine Lichtquellen und andere Artefakte eingesetzt werden, und die verspiegelte Kamera soll zugleich dafür sorgen, dass das Verhalten ›ungestellt‹ aufgezeichnet wird.²⁸ Der filmende Verhaltensforscher versucht sich mit anderen Worten im Feld so zu verhalten wie die Dokumentarfilmer des amerikanischen Direct Cinema der frühen 1960er Jahre, welche mit leichten 16-mm-Kameras und NAGRA-Synchron-Ton-Aufzeichnungsgeräten bewehrt sich in der zu dokumentierenden Situation so unauffällig zu machen versuchten, dass sie nicht mehr wahrgenommen werden sollten. Die zweite wichtige Bedingung betrifft die Nachbearbeitung. So darf in der Kamera nicht geschnitten werden, d. h. die Sequenzen müssen möglichst lange ohne Unterbrechung aufgezeichnet werden. Bei der Wiedergabe im Setting des Vergleichs ist auf die Wiedergabe-Geschwindigkeit zu achten bzw. müssen in Zeitlupe aufgenommene Aufnahmen entsprechend markiert und ausgewiesen werden.

In einem bekannten Aufsatz unterscheidet André Bazin zwischen Regisseuren, die ans Bild glauben, und solchen, die an die Welt glauben. Die Regisseure, die ans Bild glauben, wie Eisenstein und Griffith, suchen die Essenz des Kinos in der Montage, also in der Aggregation und gegenseitigen Artikulation mehrere Aufnahmen. Die Regisseure, die an die Welt glauben, wie Welles und Renoir, denen Bazins Sympathie gilt, suchen die Essenz des Kinos hingegen in der langen, ungeschnittenen Einstellung mit möglichst großer Tiefenschärfe.²⁹ Soweit sie sich selbst als Filmemacher verstehen und wir sie also solche auffassen können, gehören Eibl und sein Team eindeutig zu denen, die an die Welt glauben.

Sind die Bedingungen für die Herstellung wissenschaftlich belastbarer Bewegungs-Dauerpräparate aber erfüllt, ergibt sich auch ein Spielraum für Inszenierungen bzw. für Experimente unter kontrollierten Bedingungen. Ein solches Experiment besteht darin, die Reaktionen von Angehörigen der Eipo auf Gummi-Spielzeug zu filmen oder die Reaktionen der Yanomami auf ihre erste Begegnung mit einer blonden Frau.

Gerade das Experiment mit der blonden Frau zeigt, dass das Forschungsdesign der Humanethologie durchwirkt ist von kulturellen Topoi, die es ebenfalls in Rechnung zu stellen gibt. Das Wissensobjekt der Humanethologie, das natürli-

²⁸ Eine Analyse der Tonaufzeichnungen zeigt allerdings, dass die gefilmten Personen die technische List der verspiegelten Kamera rasch durchschauten. Für den Hinweis danke ich Anke Kuper, der Kuratorin des Archivs.

²⁹ André Bazin: Die Entwicklung der Filmsprache, in: Was ist Film?, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, S. 90–109.

che Verhalten, mag kulturfrei sein oder zumindest als kulturfrei gedacht werden; der Blick des Humanethologen und seiner Kamera ist es nicht. Feststellbar ist im Umgang mit dem Material auch, dass laufend Entscheidungen gefällt werden – namentlich die Entscheidung zu schwenken oder ein interessantes Ereignis durch Heranzoomen zu fokussieren. Siegfried Kracauer unterscheidet in seiner *Theorie des Films* bekanntlich zwischen einer »realistischen« und einer »formgebenden« Tendenz des Films.³⁰ Die realistische Tendenz liegt im Automatismus der fotografischen Abbildung: Im Fotogramm schreibt die Wirklichkeit sich selbst ein; es ist im Sinne Peirce's Ikon und Index zugleich, also Analogon und Spur des Gegenstandes. Die formgebende Tendenz umfasst alles, was an künstlerischen Entscheidungen in den Film eingeht – Ausstattung, Kamerapositionierung, Mise-en-scène – etc. Für Kracauer kann ein Film niemals ganz Kunstwerk sein (weil der Automatismus der Abbildung verhindert, dass die Form ganz Ergebnis künstlerischer Entscheidungen ist), aber er kann filmisch sein – wenn er die richtige Balance von realistischer und formgebender Tendenz trifft. Diese Balance zwischen »realistischen« Abbildungseffekten und »formgebenden« Eingriffen findet sich auch im Humanethologischen Filmarchiv, nur ist sie hier nicht eine Sache der Ästhetik, sondern der Epistemologie. Die Frage ist nicht, wie viel Eingriff der Film erträgt, wenn er noch filmisch sein soll, sondern wie viel es sein darf, wenn seine Evidenz belastbar sein muss.

Außer Frage steht aber, dass die Humanethologen sich so verhalten, als seien ihre formgebenden Interventionen unproblematisch und als könnten sie den Blick auf das eigentliche Objekt die menschliche Natur nicht verstellen. Sosehr auch schon Gotthard Wolf in den 1950er Jahren darauf beharrt, dass das filmische Präparat den direkten Kontakt mit dem untersuchten Phänomen nicht ersetzen könne,³¹ so sehr gehen Eibl und seine Mitarbeiter doch offenkundig davon aus, auf dem Film das Leben selbst erkennen zu können.³² Man ist geradezu versucht, die entsprechenden Bekundungen von Wolf unter dem Aspekt der Freud'schen Verneinung zu lesen. »Ich weiß, aber trotzdem«: Mit dieser Formulierung von Octave Mannoni beschreibt Christian Metz das Verhältnis der Zuschauerin zum Film, und eine vergleichbare Glaubensstruktur scheint auch in der humanethologischen Forschung eine Rolle zu spielen.³³

³⁰ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*, Frankfurt 1985.

³¹ Wolf: *Der wissenschaftliche Film* (wie Anm. 27).

³² Für eine vergleichbar medieneuphorische Einschätzung des Films als eines Mediums, das einen Zugangs zum Leben selbst ermöglicht, vgl. N. M. Hancox, N. M und B. Boothroyd: *Motion Picture and Electron Microscope Studies on the Embryonic and Avian Osteoclast*, in: *The Journal of Biophysical and Biochemical Cytology* 11 (1962), S. 651–661.

³³ Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant*. Psychoanalyse und Kino, Münster 2000.

Es bedarf aber vorerst noch keiner Spekulation über die psychologischen Dimensionen des Verhaltens der Verhaltensforscher im Labor, um die These aufzustellen, dass das Humanethologische Filmarchiv eine Dokumentation des Wissensobjekts »menschliche Natur« nicht auf Film, sondern *als* Film darstellt.

Man kann ferner die These aufstellen, dass das Forschungsdesign der Humanethologie darauf abstellt, dass die Ontologie des Mediums Film der Ontologie des Naturalismus entspricht oder sich mit dieser alliiert. Das fotografische Bild hat Merkmale eines natürlichen Bildes, eines *acheiropoetikon*, eines nicht von Menschenhand geschaffenen Bildes,³⁴ auch wenn sich diese Merkmale im Falle der Fotografie dem verdanken, was Stanley Cavell im Anschluss an Bazin den Automatismus der Abbildung nennt.³⁵ Diesem Geist entspricht auch das Vertrauen der Humanethologie, im Film die Natur aufzufinden. Wenn es so etwas wie eine implizite Medientheorie des Films im humanethologischen Forschungsdesign gibt, ließe sie sich vielleicht so paraphrasieren: Weil die Natur im technischen Medium Film sich selbst als automatische Abbildung zur Darstellung bringt, als Bild, das zugleich Ikon und Index ist, lässt sich das, was Natur ist, von dem, was nicht Natur ist, im Film auch gut unterscheiden.

Operative Ontologien: Der Film zwischen Naturalismus und Animismus

»Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht des Menschen unleserlich gemacht«, schreibt Béla Balázs am Anfang seines Buchs *Der sichtbare Mensch* von 1923.³⁶ Dem wirkt der Film entgegen. Die neue »visuelle Kultur« des Films befreit den Bereich des Sichtbaren von der Last der Schriftkultur und macht den menschlichen Körper jenseits aller sprachlichen und kulturellen Unterschiede neu lesbar. Balázs kann in diesem Sinne zu den Ahnherren der impliziten Medientheorie des humanethologischen Filmarchivs gezählt werden: Er bringt eine Intuition über die epistemischen *affordances* des Films auf den Begriff, die – folgt man seinen Selbstaussagen und seiner Praxis – auch Eibl-Eibesfeldt noch teilt. Für Balázs ist das Kino, wie in ähnlicher Weise auch für Eisenstein, genauer noch ein Medium der Physiognomik.³⁷ Das Kino bringt aber nicht nur die Phy-

³⁴ Vgl. Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2006.

³⁵ Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, MA, 1974.

³⁶ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch*, Frankfurt 2001, S. 16.

³⁷ Zu Eisensteins Verhältnis zur Physiognomik vgl. Antonio Somaini: *Übungsatlas. Die Form des Atlas und die Schulung des Blicks*, in: Malte Hagener und Vinzenz Hediger (Hg.): *Medienkultur und Bildung. Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Frankfurt am Main 2015, S. 81–109.

siognomik des menschlichen Gesichts neu zum Sprechen, sondern auch die Physiognomik der Dinge. Tiere, Fahrzeuge, auch unbewegte Objekte bekommen im Film ein sprechendes Gesicht. Der Film wirkt mit anderen Worten auch als Mechanismus der Einebnung der etablierten ontologischen Hierarchien des Seins. Als Medium, das den Dingen ein Gesicht verleiht, unter Absehung von jeder Trennung zwischen Natur und Kultur, zwischen organisch und anorganisch, weist der Film mit anderen Worten eine mindestens ebenso starke Affinität zu dem auf, was Philippe Descola als Ontologie des Animismus bezeichnet, wie zum Naturalismus.

Bei André Bazin lässt sich eine vergleichbare Denkbewegung beschreiben. Zumal in seinem einflussreichen Aufsatz *Ontologie des photographischen Bildes* von 1945 charakterisiert Bazin das fotografische Bild als »natürliches Zeichen«, als Emanation des Dargestellten im neoplatonischen Sinn, das zugleich am Sein des Gegenstands partizipiert.³⁸ Er formuliert damit eine Position, die sich mit dem Vertrauen der Humanethnologie in die epistemischen *affordances* des Films durchaus im Einklang findet. Dass sich Hass und Eibl-Eibesfeldt mit ihrem Text von 1967 unter die Filmemacher einreihen lassen, die an die Welt und nicht primär ans Bild glauben, wurde bereits erläutert. Allerdings stimmt Bazin mit Balázs darin überein, dass der Film die klassischen ontologischen Hierarchien einebnet und belebten und unbelebten, organischen und anorganischen Objekten eine Gleichbehandlung zuteil werden lässt. Auch bei Bazin könnte man im Anschluss an Descola argumentieren, dass die inhärente operative Ontologie des Films eher der Animismus als der Naturalismus sei. Das Medium führt einen ontologischen Überschuss mit sich, der über den Naturalismus hinausweist, auf eine andere Ordnung der Dinge. Die Anstrengung, die Trennung von Natur und Kultur zu befestigen, unterläuft der Film immer schon ganz von sich aus, automatisch sozusagen. Zusammen mit der vermeintlichen Allianz von Film und Naturalismus stehen somit auch die naturalistischen Annahmen über Beschaffenheit und Ort der menschlichen Natur zur Disposition.

Operative Ontologien: Der Ort der menschlichen Natur

Der Gegenstand der Ethnologie, so der brasilianische Ethnologe, Fotograf und Kulturtheoretiker Eduardo Viveiros de Castro, sind soziale Beziehungen oder Relationen. »Culture«, so de Castro, »is the word anthropologists use to talk about relational variation.«³⁹ Auch, und sogar besonders, in kulturalistischen und kon-

³⁸ Vgl. dazu Vinzenz Hediger: Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medien-theoretische Kategorie bei André Bazin, in: *Montage AV* 18/1 (2009), S. 75–107.

³⁹ Eduardo Viveiros de Castro: *The Relative Native. Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, Chicago 2015, S. 13.

struktivistischen Ansätzen, die sich mit kultureller Spezifik und kultureller Differenzbildung befassen, setzt die Beobachtung der »relational variation«, der Variation sozialer Beziehungen, voraus, dass es ein stabiles Substrat gibt, als deren Prädikate die Variationen auftreten: »an invariable substrate to which relational variations would stand as predicates«. ⁴⁰ Die Humanethologie bewegt sich innerhalb dieses Rahmens, nur am entgegengesetzten Pol des Konstruktivismus: Der Konstruktivismus spricht vorzugsweise über relationale Variation, setzt dabei aber das Substrat, deren Prädikat diese Variationen sind, verschwiegen voraus; die Humanethologie konzentriert sich auf das Substrat und blendet die Variationen möglichst aus. Beide Ansätze aber verbleiben der Ontologie des Naturalismus verpflichtet.

Für Viveiros de Castro liegt die Varianz aber nicht im Inhalt der sozialen Beziehungen. Sie betrifft vielmehr die Idee der Relation selbst, d. h. »what counts as a relation in this or that culture.« Was variiert, sind nicht die Relationen, sondern die Variationen selbst, insofern sie in Relation zueinander stehen: »it is not the relations that vary, but rather the variations that are related.« Entsprechend lässt sich die Natur des Menschen auch nicht als gemeinsamer Nenner von relationalen Variationen bestimmen. Vielmehr gilt es, sie als »a minimum common multiple of difference« zu verstehen: als kleinstes gemeinsames Vielfaches von Unterscheidungen. Die menschliche Natur wäre in diesem Sinne nicht mehr länger eine »self-same substance situated *within* some naturally privileged place«, eine Substanz, die ihren Ort in den Genen oder im Gehirn findet. Vielmehr gälte es, der Natur selbst den Status einer »differential relation« zuzuschreiben, einer Relation des Unterscheidens, die ihren Ort zwischen den Gliedern findet, die sie zur Natur erklärt, »between the terms that it »naturalizes«. ⁴¹

Die Humanethologie lokalisiert die menschliche Natur ausdrücklich in den Genen und im Gehirn: Was sie beobachtet und analysiert, sind, so die Arbeitshypothese, phylogenetisch erklärbare, also angeborene und genetisch bedingte Bewegungsmuster. Die Humanethologie ist aber weder Genetik noch Neurowissenschaft. Ihr Verfahren ist der Vergleich von filmisch dokumentierten Zeitgestalten. Nimmt man dieses Verfahren aber zum Nennwert, dann lässt sich durchaus sagen, dass die Humanethologie die menschliche Natur zunächst als »differential relation« auffasst, insofern sie die jeweiligen Bewegungspräparate als Variationen behandelt, die zueinander in Relation stehen. Der Ort der menschlichen Natur wäre demnach das Dazwischen zwischen jeweiligen Elementen, den filmischen Dokumenten, deren Inhalt der Vergleich zur Natur erklärt.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 14.

Die ausdrücklich ausformulierte naturalistische Ontologie, die dem Forschungsdesign der Humanethologie unterlegt ist, geht davon aus, dass die menschliche Natur sich da draußen befindet, auffindbar in einem feststehenden (und endlichen) Set von beobachtbaren Verhaltensmustern, die ihrerseits auf genetische Grundlagen verweisen. Die mit dieser alliierte Ontologie des Films geht davon aus, dass der Film aufgrund seiner epistemischen *affordances* in ausgezeichneter Weise geeignet ist, diese Einzelteile der menschlichen Natur zu registrieren, zu dokumentieren und in ihrem Gesamtzusammenhang zugänglich zu machen.

Wenn man aber das Verfahren des Vergleichs im Archiv, dem Labor der Verhaltensforschung, in einem an Viveiros de Castro anschließenden Sinne als Verfahren der Produktion von »differential relations« auffasst, verlagert sich der Ort der menschlichen Natur ins Archiv selbst und genauer in den Zwischenraum zwischen den »Bewegungs-Dauerpräparaten«, insofern diese zueinander in eine analytische Beziehung gesetzt werden.

Genau in diesem Sinne verortet das Archiv, wenn es zum Labor der Verhaltensforschung wird, die menschliche Natur nicht auf Film, sondern *als* Film oder vielmehr als differentielle Relation zwischen Filmen. Weil die operative Ontologie des Films den Rahmen des Naturalismus aber immer schon zu unterlaufen scheint, gilt es, wenn wir diese differentielle Relation genauer verstehen wollen, dem Film zu folgen und diesen Rahmen ebenfalls hinter uns zu lassen.