

Oliver Gaycken

Das Privatleben des SCORPION LANGUAGE- DOCIEN: Ethologie und L'AGE D'OR (1930)

Luis Buñuel war kein Naturwissenschaftler. In seiner Autobiografie finden sich folgende Bemerkungen:

Man gibt mir zu bedenken: Und die Wissenschaft? Versucht sie nicht auf anderen Wegen, das Geheimnis, das uns umgibt, zu reduzieren? Vielleicht. Aber die Wissenschaft interessiert mich nicht. Sie kommt mir anmaßend vor, analytisch und oberflächlich. Sie ignoriert den Traum, den Zufall, das Lachen, das Gefühl und den Widerspruch, all die Dinge, die mir teuer sind (Buñuel 1982, 165).

Und an späterer Stelle schreibt er, «Verstehen – welcher Horror!» (ibid., 167). Für jemand, der sich nach eigener Aussage verpflichtet fühlte, «fürs Unerwartete offen zu sein» (ibid.), konnte die Wissenschaft sogar mehr als ein Ärgernis darstellen. Und so schreibt er gegen Ende seiner Memoiren:

Nach jüngsten Informationen besitzen wir inzwischen genug Atombomben, um nicht nur alles Leben auf der Erde zu zerstören, sondern den Planeten aus seiner Bahn zu schleudern und nackt und kalt im All davontreiben zu lassen. Das kommt mir phantastisch vor, und fast hätte ich Lust zu applaudieren. Eins steht jetzt fest: die Wissenschaft ist der Feind des Menschen (ibid., 243).

Und doch hatte der junge Buñuel während seiner Zeit an der Residencia de Estudiantes als Forschungsassistent von Ignacio Bolívar gearbeitet, einem berühmten Insektenforscher am Museum für Naturgeschichte in Madrid. Später sollte er erklären, diese Ausbildung habe ihn geprägt: «Noch heute kann ich viele Insekten auf den ersten Blick bestimmen und kenne ihre lateinischen Namen» (ibid., 44). Diese Faszination war mehr als eine oberflächliche Begeisterung für Linnésche Kategorien, sie durchzieht alle Filme Buñuels; die Insektenaufnahme ist eine Art entomologische Signatur, ein Stempel seiner Autorschaft wie die Selbstauftritte Hitchcocks. So erwähnt er auch, dass er einen Film machen wolle, «in dem menschliche Figuren sich genau wie Insekten verhalten [...], wie eine Biene, wie eine Spinne» (ibid., 179).¹ Selbst wenn Buñuel also mit

einer professionellen Wissenschaft nichts anzufangen wusste, lässt sich doch ein Bezug zu wissenschaftlichem Denken in seinem Werk entdecken, ein Bezug, der in der einfachen Ablehnung nicht aufgeht. Die Spannung zwischen beiden Positionen – einem Misstrauen gegen die Aufgeblähtheit der professionellen Wissenschaft, ihre Trockenheit, ihre Sucht nach erschöpfender Systematik einerseits, und andererseits einem intensiven, offenen Interesse für die Phänomene der Natur – ist in der Person von Jean-Henri Fabre verkörpert, einem Außenseiter unter den Naturforschern und einem Lehrer, dessen Einfluss auf Buñuels zweiten Film *L'AGE D'OR* (1930) dieser Aufsatz darlegen will. Fabre tritt indirekt auf, man könnte auch sagen: heimlich, wenn Buñuel Skorpionsaufnahmen, die ursprünglich aus einem von Fabre inspirierten, populärwissenschaftlichen Film stammten, erneut verwendet. Ich werde später genauer auf diesen Einfluss eingehen; für den Augenblick genügt es festzuhalten, dass Buñuel mit dieser Vereinnahmung von Sequenzen aus einem Lehrfilm eine typisch surrealistische Vorliebe für Bilder bekundet, die im allgemeinen nicht als kunstwürdig, sondern als rein funktional angesehen wurden.²

Fabres Opposition gegen die herrschende entomologische Lehre beruht auf ihrer in seinen Augen ungerechtfertigten Betonung der Taxonomie und ihrer Hilfswissenschaft, dem Sezieren im Labor. Er wendet sich an all jene, die er der «hohlen Formeln [und] gelehrten Phrasendrescherei» bezichtigt, wenn er schreibt:

Ihr zerstückelt das tote Tier, ich beobachte es lebend; ihr macht es zum Objekt von Furcht und Mitleid, ich dagegen Sorge dafür, dass man es liebt; ihr arbeitet in einer Folterkammer, am Seziertisch, ich dagegen unter freiem blauen Himmel zum Gesang der Zikaden; ihr unterwerft Zellen und Protoplasmen chemischen Tests, ich untersuche die Instinkte in ihrer erhabensten Ausprägung; ihr späht ins Tote, ich ins Leben.³

Fabres Methode gründete auf der Langzeitbeobachtung von Insekten in ihrer natürlichen Umgebung. Sein zehnbändiges Opus magnum *Souvenirs entomologiques* verbindet Feldforschung mit genial ausgeklügelten Experimenten. Dies bewog Victor Hugo dazu, Fabre als den «Homer der Insekten» zu bezeichnen, und Charles Darwin nannte ihn einen «unnachahmlichen Beobachter».⁴ Sein

1 Allerdings sind Spinnen und Skorpione gar keine Insekten, sondern Arachnoide oder Spinnentiere, Buñuels Klassifizierung ist hier zumindest ungenau.

2 Eine außergewöhnliche Erörterung dieses Sachverhalts findet sich bei André Bazin 1947.

3 Fabre 1878, erstes Kapitel der *Souvenirs*, 2ème Série (www.e-fabre.com), etwa S. 3.

4 Vgl. Delange 1989, der Hugo in seinem Vorwort zitiert; Darwins Formulierung findet sich in *The Origin of Species* (1871), Kapitel 4 «Natural Selection, Or, The Survival of the Fittest» in der Sektion «Sexual Selection».

Werk zählt zu den eindrucksvollsten Leistungen der Naturforschung des 19. Jahrhunderts (und Fabre gilt vielfach als einer der besten Prosaautoren seiner Zeit). Er wurde sogar für den Nobelpreis vorgeschlagen, doch wegen seiner bereits erwähnten Kritik an der herrschenden wissenschaftlichen Richtung, der morphologischen Tierforschung, sowie aus anderen Gründen, denen wir uns im Folgenden zuwenden werden, ist diese Anerkennung dem scheuen Naturforscher versagt geblieben.

Das wissenschaftliche Feld, mit dem man, wenn auch nicht ohne Vorbehalte, Fabres Namen verbindet, ist die Ethologie, das heißt die wissenschaftliche Untersuchung des Verhaltens der Tiere, insbesondere ihres Verhaltens im natürlichen Umfeld. Diese Definition ist jedoch das Ergebnis einer über hundertjährigen Evolution der Terminologie und verschleiert einen interessanten Bedeutungswandel. Der ursprüngliche, heute obsolete Wortsinn war «die Darstellung von Charakterzügen durch mimische Gestik». Daraus wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts J. S. Mills Definition der Ethologie als «Wissenschaft von der Charakterbildung», und damit verlagerte sich der Akzent vom Verhältnis zwischen Mimik und Charakter auf die Analyse des Charakters.

Der Wandel zur Charakter- oder Verhaltensanalyse liefert die eine Komponente der gegenwärtigen Bedeutung des Terminus; ein zweiter Aspekt, der Bezug auf das Tier, ergibt sich im Gefolge von Charles Darwin und seiner epochalen Leistung für die Naturforschung. Was die Ethologie von anderen Disziplinen unterscheidet – zum Beispiel von der Ethnologie, die sich auf den Menschen beschränkt, auf den *ethnos* oder die Nation –, ist die Tatsache, dass das *ethos* der Ethologie sich auf Verhalten schlechthin bezieht, auf tierisches wie auf menschliches. In der Tat geht die Ethologie von einem grundsätzlichen Kontinuum zwischen Mensch und Tier aus. Welche Sprengkraft noch immer in dieser Einsicht steckt, die überkommene Kosmogonien erschüttert, vermag Buñuels Bemerkung zu belegen: «Die Lektüre von Darwins *The Origin of Species* war wie eine Erleuchtung und trieb mir die letzten Reste des Glaubens aus» (Buñuel 1994, 24).

Ein weiterer Unterschied zwischen der Verhaltensforschung und anderen wissenschaftlichen Disziplinen liegt darin, dass die Ethologie es sich nicht a priori verbietet, anthropomorph zu denken. Wie sich noch zeigen wird, ist Fabres Prosa voll von rhetorischen Figuren, die das Verhalten der Insekten mit menschlichem Verhalten engführen. So ist der Rückgriff auf Anthropomorphismen als heuristische Strategie, das Verständnis tierischer Verhaltensweisen mithilfe der Einfühlung, auch einer der Gründe, warum die offizielle akademische Welt sich lange nicht zur Ethologie bekehren wollte. Ein anderer Grund für die zögernde Akzeptanz hat damit zu tun, dass hier der direkten Beobach-

tung eine so zentrale Rolle zukommt. Daher ließ sich behaupten, sie könne von Laien ebenso leicht betrieben werden wie von Fachleuten (viele der wichtigsten Verhaltensforscher des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts hatten als Amateure mit der Vogelbeobachtung begonnen), und die gesammelten Befunde schienen wenig mehr darzustellen als ein Kompendium interessanter Anekdoten über tierisches Verhalten.

Fabre hätte sich selbst nicht als Ethologe bezeichnet – sein Passwort lautete «Instinkt» (die *Souvenirs* tragen den Untertitel *Etude sur l'instinct et les mœurs des insectes*), und sein Widerstand gegen die Grundsätze der Evolution schließt ihn aus dem Kreis der direkten Stammväter der heutigen Ethologie aus (dies im Unterschied etwa zu seinem Zeitgenossen Douglas Spalding, ebenfalls einem Schützling J. S. Mills). Die Beharrlichkeit und Präzision allerdings, womit er Insekten in ihrer natürlichen Umgebung beobachtete, erlauben es, ihn dennoch als Vorläufer der Verhaltensforschung zu betrachten. Was später allgemein als Ethologie bezeichnet wurde, und insbesondere jene Richtung in der Nachfolge Fabres, die sich gern auf Anekdoten und dramatische Vorfälle in der Natur stützt, ist von Anfang an durch einen empathischen Bezug zum Gegenstand gekennzeichnet, nicht durch einen abstrakten. Erst die Systematisierungen durch Konrad Lorenz und Nikolaas Tinbergen seit den 30er Jahren haben der Verhaltensforschung breite Anerkennung verschafft und sie als Lebenswissenschaft mit der Anatomie und der Physiologie auf eine Stufe gestellt.

Gewisse Aspekte der Arbeit Fabres, die sie in den Augen des wissenschaftlichen Establishments als zweifelhaft erscheinen ließ, haben jedoch gerade die Surrealisten besonders fasziniert, so vor allem seine expliziten Berichte über die Paarung der Insekten. Wie Paul Hammond bemerkt: «Obwohl er Deist war, lässt sich [Fabres] strenge und furchteinflößende Beschreibung der Dialektik von Eros und Thanatos in der Natur durchaus mit Sades atheistischer psychopathia sexualis vergleichen.» (Hammond 1997, 11) Und Buñuel schrieb:

Sehr geliebt habe ich die *Souvenirs entomologiques* von Jean-Henri Fabre, ein unvergleichliches Buch, das in der Leidenschaft des Beobachtens und der grenzenlosen Liebe zum lebenden Wesen der Bibel weit überlegen ist. Lange habe ich gesagt, dies sei das einzige Buch, das ich auf eine einsame Insel mitnehmen würde. Inzwischen habe ich meine Meinung geändert: Ich nähme überhaupt kein Buch mehr mit. (Buñuel 1994, 207f)

L'AGE D'OR sollte an UN CHIEN ANDALOU (1929) anknüpfen und war vom Vicomte de Noailles in Auftrag gegeben worden. Buñuel suchte nach einem Äquivalent zur Eröffnungssequenz, in der ein Augapfel aufgeschlitzt wird, und beschloss, L'AGE D'OR mit einem legendären Vorfall aus dem Reich der Tiere

beginnen zu lassen – mit einem Skorpion, der sich, von Flammen umzingelt, selbst zu Tode sticht.⁵ Auf die radikale Geste der Blendung in *UN CHIEN ANDALOU* sollte der Selbstmord eines Tiers folgen. Doch es gelang nicht, einen solchen Vorfall zu filmen, und zwar in erster Linie deshalb, weil Skorpione gar nicht daran denken, sich selbst zu töten.

Stattdessen schickte Buñuel seinen Regieassistenten Jacques-Bernard Brunius nach Paris, um Skorpionsaufnahmen zu suchen. Brunius gelang es, eine Kopie von *LE SCORPION LANGUEDOCIEN* ausfindig zu machen, einem Film, den die Produktionsgesellschaft Éclair 1912 als Teil ihrer populärwissenschaftlichen Reihe «Scientia» gedreht hatte. Diese Reihe war die Antwort von Éclair auf die plötzliche Flut kommerzieller Wissenschaftsfilme der Firmen Pathé und Gaumont, die mit Jean Comandons mikrokinematografischen Arbeiten Ende 1909 ihren Anfang genommen hatte.⁶ Buñuel schnitt den sechsminütigen *SCORPION* zu einer zweiminütigen Eröffnungssequenz zusammen, um die Darstellung von Anatomie und Verhalten der Arachnoiden auf die suggestivsten Bilder und Zwischentitel zu kondensieren. Obwohl eigentlich ein Kompromiss, ergab das umgeschnittene Material mit seiner fragmentarischen Handlung einen Prolog, der wohl interessanter war als alles, was Buñuel selbst hätte drehen können, und der zudem seiner surrealistischen Neigung zu Abfallprodukten der Massenkultur und zur Collage als künstlerischem Bauprinzip entgegenkam.

Einerseits fungiert der Skorpionsprolog also als unstimmige Eröffnung und damit als ästhetischer Bruch, wie er für die Surrealisten typisch war. Außerdem bildet, wie Hammond bemerkt, «der ruinöse Zustand der gefundenen Kopie [...] eine Art Folie für die fotogene Kameraarbeit Duvergers und für Buñuels subtile Montage. Seinen technisch hochmodernen Tonfilm so krude beginnen zu lassen entsprach dem provokanten Humor des Regisseurs und seinem Hang zur Mystifizierung» (Hammond 1997, 9). Andererseits fügen sich die Einstellungen aus *LE SCORPION LANGUEDOCIEN* recht gut in den eigentlichen Film ein. Buñuel sagte über *L'ÂGE D'OR*, «Für mich war es auch und vor allem ein Film des *amour fou*, jenes unwiderstehlichen Dranges, der einen Mann und eine Frau, die letzten Endes nie zusammenkommen können, gleich unter welchen Umständen einander in die Arme treibt» (Buñuel 1994, 107). Diese Bemerkungen könnten sich auf die Stellen beziehen, in denen die Skorpione ihre Hinterleiber aneinander reiben. Dem geht im *Scientia*-Film ein Zwischentitel voraus, der erklärt, dass sie nachts «spielerische Kämpfe» ausfechten (Abb. 1). Wer Fa-

5 Vgl. Hammond 1997, S. 7.

6 Für mehr Information über diese Filme vgl. Lefebvre 1993; Landecker 2005 und Gaycken 2002, mit einer genaueren Analyse von *LE SCORPION LANGUEDOCIEN*.

bre gelesen hatte, würde jedoch verstehen, dass es sich dabei nicht um aggressives Verhalten, sondern vielmehr um ein Begattungsritual handelt – ein Missverständnis ganz im Sinne Buñuels.⁷ Ein anderer Aspekt, der ihm gefallen haben dürfte, war der weitere Verlauf des Rituals, bei dem das Weibchen nach der Paarung das Männchen frisst. Dieses Verhalten wird im Film nicht gezeigt, aber Buñuel hatte bei Fabre darüber gelesen, und das Programmblatt für L'AGE D'OR bei der Premiere im Pariser Studio 28 enthält eine vielsagende Illustration: Sie stammt von Max Ernst, beruht auf einer Fotografie aus Fabres



Abb. 1

Souvenirs entomologiques und zeigt eine Gottesanbeterin, bei der das Weibchen das Männchen nach dem Koitus verzehrt.⁸ Doch am wichtigsten war wohl eine weitere Auswirkung der Skorpionsequenz: Sie befördert einen perversen Anthropomorphismus, suggeriert eine signifikante Gleichsetzung von Tier und Mensch. Denn Buñuel erhebt den Skorpion zum wirkmächtigen Emblem für den Menschen, wie er durch die Kräfte der Moderne transformiert wird. Eigentlich hatte das Drehbuch einen Match Cut von einem Skorpion, der einen Felsen hochklettert, auf einen Banditen, der sich am Felsen festklammert, verlangt – und dies hätte die filmische Analogie zwischen beiden noch weiter gefestigt.⁹ Stattdessen fungieren im fertigen Film Zwischentitel wie «Freund der

7 Im Originalfilm sind über die Hälfte der Zwischentitel direkte Zitate oder Paraphrasen aus Fabres Kapitel über den Skorpion von Languedoc; in Buñuels Version stammen sechs der acht Zwischentitel aus diesem Text (*Souvenirs entomologiques*, 9ième Série, chapitre 19).

8 Hammond, der die Zeichnung von Max Ernst abdruckt und erwähnt, dass sie auf Fabre zurückgeht, kommentiert auch den Vergleich zwischen dem Balzverhalten der Arachnoiden und dem der Menschen, der im Film gezogen wird: «Obwohl Fabre nirgends namentlich genannt wird, bilden seine Gedanken den latenten Gehalt des Films und geben ihm auf der Ebene der Analogie Kohärenz. L'AGE D'OR illustriert die ungeschickten ›Begattungsrituale‹ eines heterosexuellen Paares. Auf das Thema libidinöser Frustration wird in dem filmischen Fundstück sogar *en passant* hingewiesen: Wir sehen eine Einstellung mit zwei Skorpionen, deren Stachel in erotischer Umarmung umeinander geschlungen sind. Plötzlich fährt ein drittes Spinnentier dazwischen und trennt die glückstrunkenen Tänzer.» (1997, 12)

9 Vgl. Hammond 1997, 8. Das Drehbuch ist in Rondolino 1972, 225–51 enthalten.

Dunkelheit» oder «Eigenbrötler» als Verbindungsglieder zwischen den Skorpionen des Prologs und den Räubern in der nächsten Sequenz.

Zusätzlich zur Affinität zwischen Arachnoiden und Menschen, wie sie durch die Eröffnung von *L'AGE D'OR* geschaffen wird, ist auch eine implizite Verbindung festzustellen zwischen dem, was der populärwissenschaftliche Film dem Publikum bieten will, und den Zielen, die Buñuel und Dalí mit ihrem Film verfolgten: nämlich die Möglichkeit, in bisher ungesehene Welten zu blicken. Das folgende Zitat von Georges Maurice, dem technischen Direktor des Éclair-Studios, beleuchtet das Interesse, das das kommerzielle Kino an der Ethologie hatte:

Das Kino setzt das Werk von J.-H. Fabre um und popularisiert es. Das private Leben der Pflanzen und Tiere, das er in flagranti beobachtete, wird hier in immenser Weise vergrößert und auf eine riesige Leinwand versetzt, auf die sich die gesamte Aufmerksamkeit richtet: ein gewaltiger Anstoß für unser Denken. Es mag sich dabei um ganz andere Formen des Dramas oder der Komödie handeln, doch sie ähneln den unseren gewaltig. (Cirius 1913, 13)

Buñuel sah Fabre als Vorbild für eine Praxis der Beobachtung, als jemand, dessen Sehweise die Welt verändert hat. Was er in Fabre und ebenso den Filmen, die dessen Werk verpflichtet waren, so verehrte, war eine Perspektive, die die Welt verfremdete, sie in einem neuen Stand der Ähnlichkeit entstellte. Das Privatleben des Skorpions ist, in diesem Sinne, ein Leben, das sich durch das Auge der Kamera enthüllt, ein Leben, das dem menschlichen vergleichbar ist, uns aber auf ungeheure Weise dazu anhält, über die Zukunft und die Möglichkeiten nachzudenken, die sie uns bieten wird.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Buñuel, Luis (1994) *Mein letzter Seufzer*. Übersetzung von Frieda Grafe und Enno Patalas, Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein. Originalausgabe: *Mon dernier soupir*. Paris 1982: Éditions Robert Laffont.
- Bazin, André (1947), *Beauté du hasard: Le film scientifique*. In: *L'Écran français* (Oktober 21, 1947). Reprint in: *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du cinéma 1998, S. 317–321.
- Cirius [Georges Maurice] (1913) *La Science au cinéma: chronique documentaire*. In: *Film Revue: Organe Hebdomadaire de Cinématographie*, no. 3, 10. Januar 1913.

- Darwin, Charles (1871; Sechste Ausgabe, 1872) *The Origin of Species by Means of Natural Selection*. <http://www.literature.org/authors/darwincharles/the-origin-of-species-6th-edition>.
- Delange, Yves (1989) Préface. In: Jean-Henri Fabre, *Souvenirs entomologiques: Etude sur l'instinct et les mœurs des insectes: I. Première à cinquième série*. Paris: Editions Robert Laffont.
- Fabre, Jean-Henri (1878) *Souvenirs entomologiques: Etude sur l'instinct et les mœurs des insectes*. Paris: Éditions Robert Laffont 1989. Eine vollständige deutsche Übersetzung existiert derzeit nicht.
- Gaycken, Oliver (2002), «A Drama Unites Them in a Fight to Death»: Some Remarks on the Flourishing of a Cinema of Scientific Vernacularization in France, 1909–1914. In: *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 22 (August 2002), S. 353–74.
- Hammond, Paul (1997) *L'Age d'or*. London: BFI.
- Landecker, Hannah (2005) Cellular Features: Microcinematography and Film Theory. In: *Critical Inquiry* 31;4, S. 903–937.
- Lefebvre, Thierry (1993) The Scientia Production (1911–1914): Scientific Popularization through Pictures. In: *Griffithiana* 47 (Mai 1993), S. 137–156.
- Rondolino, Gianna (1972) *L'occhio tagliato: Documenti del cinema dadaista e surrealista*. Torino: Martano.