

Inszenierte Natur, postkoloniale Erinnerung: „Serengeti darf nicht sterben“

Michael Flitner

Die Serengeti ist heute „wahrscheinlich der bekannteste Nationalpark der Welt“, schreibt ein aktueller deutschsprachiger Reiseführer: „Selbst Menschen, die Afrika nicht einmal auf der Landkarte finden, kennen die Serengeti dem Namen nach“ (Dippelreither 2000, S. 448). Im deutschen Sprachraum ist diese Popularität ohne Zweifel in den 1960er Jahren entstanden und anfangs fast ausschließlich auf den Film und das Buch von Bernhard und Michael Grzimek zurück zu führen, deren gleichlautender Titel fast sprichwörtlich wurde: „Serengeti darf nicht sterben“ (Grzimek/Grzimek 1959a, b). Dass Bernhard Grzimeks Sohn Michael nach Ende der Dreharbeiten in der Serengeti mit dem Flugzeug tödlich verunglückte, mag der Attraktion des Unterfangens eine heroische Note hinzugefügt haben. Der Film wurde mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet und erhielt wenig später als erster und bis heute einziger deutscher Dokumentarfilm einen *Academy Award* („Oscar“) in Hollywood. Das Buch wurde in mehreren Hunderttausend Exemplaren verkauft und dazu immer wieder neu aufgelegt, so zuletzt im Jahr 2001. Der Frankfurter Zoodirektor Bernhard Grzimek war schon zum Zeitpunkt des ersten Erscheinens ein bekannter und überaus beliebter Mann, nicht nur wegen früherer Bücher und Filme, sondern vor allem als Moderator der ersten Reihe von Tiersendungen im deutschen Fernsehen. Die vom Hessischen Rundfunk produzierte Sendereihe unter dem Titel „Ein Platz für Tiere“ war bereits im Gründungsjahr der ARD, 1956, angelaufen und sollte sich in 170 Folgen über dreißig Jahre lang halten – fast bis zu Grzimeks Tod im Jahr 1987. Mit Einschaltquoten von über 70 Prozent und Traumnoten in der Zuschauerbewertung gilt sie heute als „erfolgreichste Dokumentarserie der

Welt“ (Engels 2003, S. 300). „Es ist schlichtweg unvorstellbar,“ schrieb die Frankfurter Allgemeine Zeitung denn auch in ihrem Nachruf, „dass irgendjemand in Deutschland den Frankfurter Professor nicht kannte. Fernsehstars kommen und gehen, doch Bernhard Grzimek war als Fixstern immer dabei“ (ebd., S. 303).

Grzimeks Ruhm verblasst heute allmählich: Schon die in den 1980er Jahren Geborenen haben häufig nur noch vage Assoziationen mit dem Namen. Geblieben ist jedoch der Ruhm der ‚Serengeti‘. Ihr Bild wurde zwar seit den 1960er Jahren vielfach überprägt und fortschreitend internationalisiert. Es bleibt jedoch von verblüffender Präsenz in den Medien, und gerade in den deutschen Medien. Zahlreiche Zeitungsartikel, Reportagen, Internetseiten und Veranstaltungen führen die Serengeti im Titel; die Wochenzeitung ‚Die Zeit‘ offerierte ihren Kunden jüngst eine Reise in die Region unter dem Motto „Safari back to the roots“. Vor allem aber im Fernsehen hat das Thema Konjunktur: Im Jahr 2004 eröffnete der Bayerische Rundfunk den Reigen mit einer vierteiligen Tier-Serie unter dem Titel „Habari Serengeti“, es folgten unter anderem 3sat („Die Serengeti – Paradies für Löwen“), das ZDF („Serengeti – Bühne des Lebens“) und ARTE („Serengeti – Der Mythos lebt“) mit neuen Produktionen. Das Jahr 2005 begannen ARTE und ZDF mit einem weiteren Film, in dem Grzimek zur besten Sendezeit unter die „deutschen Legenden“ eingereiht wurde (Weidenbach 2005). Angesichts der andauernden Präsenz der Serengeti in den deutschen Medien scheint die Annahme plausibel, dass bis heute kein anderes Gebiet in Afrika jenseits der Katastrophenkonjunkturen vergleichbare Popularität erreicht.

Die Themen, die dabei mobilisiert werden, sind auf den ersten Blick erstaunlich konstant, gerade wenn wir uns auf Film und Fernsehen konzentrieren. Wie schon in Grzimeks grundlegendem Werk stehen durchgängig die Tiere als Hauptakteure im erzählerischen Mittelpunkt einer spektakulären Landschaft, die neben dem heutigen Serengeti-Nationalpark stets auch das Gebiet des Ngorongoro-Kraters umfasst. Die ‚großen Fünf‘ der afrikanischen Fauna können hier nicht fehlen, aber auch Giraffen, Zebras, Gazellen und Krokodile sowie einige Vogelarten finden meist ihren Platz. Fast immer werden die Lebenszyklen der Tiere geschildert, ihr ‚Familienleben‘, sowie ihre gefährvollen Wanderungen im Laufe des Jahres. Dramatische Schlüsselemente sind dabei die Kämpfe um knappe Ressourcen und gegen die jeweiligen natürlichen Feinde. In Grzimek-typischer Sequenz: „Hunderttau-

sende Tiere müssen hier ihren Durst an ein paar dutzend Wasserlöchern stillen“ – Pause, Schnitt: ein Krokodil – „Doch am Wasser lauert der Tod“ (Grzimek/Grzimek 1959a)¹. Oder wie es basal-darwinistisch in einem jüngeren Breitwandfilm über die Serengeti heißt: „Das Lebensprinzip der Natur ist einfach: Pflanzenfresser fressen Pflanzen, Fleischfresser fressen Pflanzenfresser“ (Casey 2001).

Neben den natürlichen, schuldlosen Bestien lauern jedoch stets auch „menschliche Hyänen“ in Gestalt der „Wilderer“ und, abstrakter, in Form des Bevölkerungswachstums: die Afrikaner, so heißt es mathematisch gewagt, „beginnen sich jetzt ebenso ständig zu verdoppeln wie die übrige Menschheit“ (SF). Als afrikanische Vertreter der Menschheit haben jedoch nur die Maasai einen festen, wenn auch untergeordneten Part zu spielen, als traditionsverhaftetes und „stolzes Volk“ (SF). Wir sehen sie mit ihren Speeren, mit ihren archaisch anmutenden Trinkgebräuchen, manchmal auch ihr Vieh oder ihre Hütten, sowie das mehr oder weniger glückende Zusammentreffen ihrer wirtschaftlichen Tätigkeiten mit den Naturschutzbemühungen in der Region.

Mit diesen wenigen Elementen und Denkfiguren werden immer neue und zugleich schon altbekannte Geschichten in Szene gesetzt. Es ähneln sich dabei auch die bildnerischen Mittel, die zum Einsatz gebracht werden, teilweise bis ins Detail. Großräumige Totalen der umherziehenden Herden und Nahaufnahmen der Kampfscenen entsprechen der Erwartung. Auffällig ist die herausgehobene Rolle der Luftaufnahmen aus dem Flugzeug, die die Weite der Landschaft und die unüberschaubaren Massen der Herdentiere betonen und zugleich verfügbar machen. Häufig bringen die entsprechenden Szenen den Effekt mit sich, dass die gefilmten Tiere optisch nach hinten (bzw. oben im Bild) fliehen und beim Herannahen des beweglichen Zentrums zunehmend auseinanderstreben, ehe die Störungsquelle und mit ihr die Kamera über sie hinwegzieht. Schon bei den Grzimeks war dieses Bild so zentral, dass es als *filmstill* auf dem Schutzumschlag des Buches prangte; dort waren es Zebras, die unter einem gut sichtbaren Flugzeugschatten davonstoben.

Eine andere wiederkehrende Kamerafahrt aus der Luft nimmt diese optische Erzählfigur von Annäherung – Druck – Entspannung auf: Die Fahrt führt aus der sanft welligen, fast baumlosen Ebene auf einen immer weiter ansteigenden, zunehmend bewaldeten Hang zu, nähert sich gefährlich nah dem Berg, ehe plötzlich der Boden wegbricht und sich der Blick mehrere hundert Meter tief in den weiten Ngorongoro-Krater öffnet. Hier eröffnen

sich dann auch sprachlich die Superlative: bei Grzimek ist dies „der größte zoologische Garten unserer Welt“, bei Casey (2001) immerhin noch ein „in sich geschlossenes Ökosystem (...), wo der Überfluss einem Naturwunder nahekommt“.

Die meisten der Bilder, Denkfiguren und Stilmittel, die in den Serengeti-Filmen zum Einsatz kommen, sind einem Publikum mit mittlerem Film- und Fernsehkonsum heute gut vertraut. Sie weisen viele Merkmale auf, die für den klassischen Wildtierfilm insgesamt typisch sind, von den spektakulären Landschaftsaufnahmen und Tierszenen bis zu den Analogien zwischen Tier- und Menschenwelt sowie der damit oft einher gehenden „Moralbiologie“ (Bousé 2000, S. 156-171). Indem der Serengeti-Film dem Publikum als Spielart eines bestimmten Genres präsent ist, hat er sich auch von einer historisch klar situierten Erinnerung an seinen Auftritt bei Grzimek gelöst. Die meisten Betrachtenden jenseits der vierzig Jahre kennen zwar noch das deutsche Original oder zumindest Ausschnitte daraus, und ein großer Personenkreis verbindet nach eigenen (nicht-repräsentativen) Erhebungen die ‚Serengeti‘ nach wie vor diffus mit ‚Grzimek‘. Doch dürften diese Anklänge kaum so stark sein, dass ein spezifischer historischer Zusammenhang oder der konkrete Entstehungskontext von Grzimeks Film evoziert würden, wenn heutige Zuschauer neue Bilder der Serengeti betrachten. Durch Dutzende nachfolgender Kino- und Fernsehauftritte ist die ‚Serengeti‘ ein internationaler, filmischer Themenort geworden, der weitgehend in seinen gegenwärtigen Bezügen gedeutet werden kann, als ein Vertreter des Genres ‚wilde Tiere in Afrika‘.

Eine genauere historische Situierung des Films lohnt dennoch, und zwar vor allem aus zwei Gründen. Erstens gilt es gerade als Kennzeichen der *wildlife*-Filme, dass hier geschichtliche Bezüge gründlich ausgeblendet werden. Die ‚wilde Natur‘ dieser Filme, so heißt es, muss zeitlos sein, und die Filme verzichten in aller Regel auch auf alle Elemente, die den Zeitpunkt ihrer Produktion erkennbar werden ließen (Bousé 2000, S. 15). Das Genre selbst enthält also eine ausschließende Dimension, die nähere Betrachtung verdient. Zweitens ergibt die Analyse historischer Andeutungen und Bruchstücke in Grzimeks Film Hinweise auf eine sehr spezifische ‚Erinnerungspolitik‘. In charakteristischen Ausblendungen und Verschiebungen werden vor allem Themen der (deutschen) Kolonialgeschichte *en passant* ‚verarbeitet‘ und in einem großen Naturportrait neu situiert. Der versöhnliche

Grundton des Fernseh-Vaters Grzimek findet dabei seinen Legitimationshorizont in einem internationalen Naturschutzdiskurs, der sich in einer prägenden Phase befand, als der Film produziert wurde. Das Thema des Ortes ‚Serengeti‘ wäre dann auch und gerade ein ganz spezifische Nicht-Erinnerung, nämlich die Ausblendung geschichtlicher Zusammenhänge in der Konstitution jenes internationalen Naturschutzdiskurses im Kontext der Dekolonisierung.

„Serengeti darf nicht sterben“: Figuren der Erinnerungspolitik

Bei der Analyse des Films sollen drei Figuren einer medialen Erinnerungspolitik unterschieden und exemplarisch dargestellt werden. Die erste Figur ist diejenige der *Verschiebung*; darunter wird hier – ohne psychoanalytische Konnotation – verstanden, dass historische Ereignisse oder Zusammenhänge selektiv aufgenommen und in einem neuen Kontext reinterpretiert werden. Aus einer Reihe solcher Verschiebungen kann sich ggfs. eine größere Revision geschichtlicher Zusammenhänge ergeben. Die zweite Figur soll als *Überblendung* bezeichnet werden. Hierbei werden historische Ereignisse oder Konstellationen direkt oder indirekt aufgerufen und so miteinander verwoben, dass sich neue, oft metaphorische oder metonymische Bezüge ergeben, aber auch neue Lücken oder unsichtbare Stellen. Die dritte Figur ist die *Löschung*, d.h. die vollständige Ausblendung bestimmter Zusammenhänge und Situierungen, deren Behandlung aus thematischen oder formalen Gründen naheliegend wäre, wenn nicht sogar geboten erscheint.

Verschiebung

Die Figur der Verschiebung wird besonders im Zusammenhang mit der deutschen Kolonialgeschichte kenntlich. Diese bleibt keineswegs insgesamt ausgespart, wie sich in diesem Genre vielleicht vermuten ließe, sondern findet einige Male an dramatisch wichtigen Stellen des Films Aufnahme. Sie geht dabei direkt in neue Legitimationsmuster ein, die sich auf die vorliegende Variante des Naturschutzes und auf die Kolonialzeit selbst beziehen.

Dies wird schon deutlich, wenn wir uns zunächst auf die bildlich-narrative Darstellung beschränken. Darin wird zweimal auf die deutsche Kolonialzeit direkt Bezug genommen, und jeweils erweisen sich deren physische Relikte als direkt nützlich für die Zwecke des Tierschutzes bzw. der Tierschützer. Im ersten Fall wird der Bezug bei der direktesten Intervention in das lokale soziale Geschehen hergestellt, an der die Grzimeks beteiligt sind, nämlich als es darum geht, den sogenannten „Wilderern“ (s.u.) das Handwerk zu legen. „Tausende von Drahtschlingen“, die bei „unseren Feldzügen gegen die Wilddiebe“ erbeutet wurden, sowie „Hunderte von Bogen mit Köchern voller Giftpfeile“ sollen gründlich entsorgt werden. Die Grzimeks und ihre Helfer entsinnen sich eines sicheren Orts hierfür, den die Zuschauer nun besichtigen dürfen: eine alten Goldmine aus der deutschen Kolonialzeit, deren Fördermechanismus bei einem Unglück zerstört wurde. In diesen Schacht fliegt das Beutegut hinab: „Was da unten liegt, kommt nicht wieder“ (SF, vgl. a. SB, S. 224).

Eine zweite Begegnung mit der deutschen Kolonialzeit, wenig später im Film: Der Sohn Grzimek, der alleine mit dem Flugzeug liegengeblieben ist, macht auf der Suche nach Wasser „eine Entdeckung: Auf einem Hügel liegt eine Festung, eine richtige Burg, wie zuhause in Deutschland am Rhein.“ Bald erfahren wir, dass diese Ruine, die übrigens eher einem weitläufigen Fort als einer rheinischen Burg gleicht, von der „deutschen Schutztruppe hier erbaut“ wurde und dass ein deutscher Leutnant sowie ein Unteroffizier auf diesem Hügel gehaust haben. „Wer mögen diese Männer gewesen sein?“ fragt der Kommentator besinnlich, während der Blick über die Mauern schweift, „was mögen sie hier zwischen ihren schwarzen Askari gefühlt haben?“ Schwere, merkwürdig identifikatorische Fragen in der Tat, die mit dem Begriff der Askari den bekannten Topos der treuen militärischen Gehilfen bemühen. Aber damit wird das Thema kolonialer Herrschaft in dem Gebiet auch schon wieder beschlossen. Weiter führt uns, wie so oft bei Grzimek, allein die *physis*: die überdauernde Natur in Gestalt der physischen Geographie und der physiologischen Bedürfnisse. Nach kurzer Inspektion kombiniert der Entdecker deutsche Kulturrelikte, dass hier das gesuchte Wasser jedenfalls in der Nähe sein muss. Und tatsächlich findet er es auch bald unweit in einem Tal – dort kann er das Wasser unter dem trockengefallenen Kies ausgraben, „wie die Elefanten“.

Diese zwei kleinen, anekdotisch inszenierten Blicke auf die Kolonialgeschichte scheinen zunächst eher skurril als gewichtig. Erst in Kombination mit den Löschungen (s.u.) und den weiteren, kleinen Kontextumdeutungen, die sich hier und da im gesprochenen Kommentar finden lassen, werden sie als Teil einer größeren, problematischen Erzählung erkennbar. So wird etwa die Geschichte der Maasai in wenigen Sätzen verdreht und in die eigene Mission eingepasst. Gleich bei ihrer Vorstellung im ersten Viertel des Films heißt es, die Maasai hätten

„(...) Jahrhunderte lang weite Gebiete in Schrecken gehalten, bis endlich die Kolonialregierung ihren Übermut dämpfte. (Pause) Sie töteten kein Wild. Aber sie sperren den großen Gnuherden die letzten Wasserlöcher ab, sie schlagen die letzten Bäume ab, so bringen sie die letzten Quellen zum versiegen und zerstören ihre eigene Zukunft.“ (SF)

Mit dieser Darstellung wird erstens die Geschichte der Maasai in der Region grob verfälscht. Dem „Übermut“ der Maasai, die hier mindestens seit dem 18. Jahrhundert neben anderen Gruppen lebten, war bereits Anfang der 1890er Jahre jede Grundlage entzogen, als im Gefolge der kolonialen Erschließung eine Serie von Epidemien und Hungersnöten fast zu ihrer Auslöschung führte. Schon der zeitgenössische Forschungsreisende Baumann (1894, S. 165) berichtet in drastischen Worten über die „Jammergestalten“ der Maasai, von denen „wohl zwei Drittel des ganzen Stammes“ kläglich umgekommen seien. „Zu Skeletten abgemagert wankten sie durch die Steppe, vom Honig der Wildbienen und ekelhaftem Aas sich nährend“, Rinder besäßen sie nach der Viehseuche „fast gar keine“ mehr (ebd., vgl. a. S. 31f., sowie Kjekshus 1977; Iliffe 1979; Ndagala 1992). Als *emutai* – die große Zerstörung – wird diese Zeit der Rinderpest und der Pocken bei den Maasai bis heute erinnert. Die Vegetationsveränderungen der Folgezeit haben erheblich zur Ausbreitung der Tsetsefliegen und der von diesen übertragenen Tier- und Menschenkrankheiten geführt und damit große Gebiete langfristig unbenutzbar werden lassen (Homewood/Rodgers 1991, S. 63). Gerade deshalb übrigens hält Grzimek die Tsetsefliege für einen Segen, wie er – ohne Bezug zu jener Zeit – in verschiedenen Schriften betont: sie sei „der einzig wirksame Freund“ der wilden Tiere, heißt es etwa im Buch zum vorliegenden Film (SB, S. 289, vgl. Flitner 2000).

Zweitens verharmlost und rechtfertigt die zitierte Passage die zahlreichen Feldzüge der deutschen Truppen im ganzen Land, die mit den Maji-Maji-Kriegen im Süden in eine Strategie der ‚verbrannten Erde‘ mündeten. Durch

die Verbindung mit dem umweltbezogenen Argument wird hier die Kolonialzeit gleich doppelt exkulpiert: Historisch zunächst als Befreier der „in Schrecken gehaltenen“ Gebiete angetreten, steht die Kolonialmacht mit ihren Eingriffen im Nachhinein auch ökologisch auf der richtigen Seite, und sie rettet dabei indirekt sogar noch die Maasai mit. Der deutsche Kolonialismus in der Region wird damit im besten Sinne weitsichtig, und eben dies setzt ihn in direkten Gegensatz zu den Maasai. Das bekräftigt der Text zu den Bildern einer Maasaifrau in der nächsten Einstellung: „Weiter als über das eigene Leben sorgt *sie* sich nicht.“ (SF, Hv. MF)

Überblendung

Oft direkt im Anschluss an die Figur der Verschiebung operiert die Überblendung. Dabei werden historische Zusammenhänge aufgerufen, oft nur durch einzelne Wörter oder punktuelle Exkurse, um sie dann hinter visuellen und sprachlichen Bildern verschwinden zu lassen, die jene Zusammenhänge transformieren. Letzteres ist vor allem im Bezug auf die jüngere deutsche Vergangenheit auszumachen und weitaus deutlicher als im Film im dazugehörigen Buch ausgeprägt.

Im Film werden immer wieder Wendungen gebraucht, die das tierische Geschehen sprachlich in bestimmte menschliche Kategorien und Zusammenhänge umbetten. Da sind die gezeigten Zebras „neidisch“ oder „übermütig“, da wissen „selbst Hyänen (...) ein Freibad zu schätzen“ usw. Auffällig oft finden sich dabei militärische Begriffe auf die Steppentiere bezogen, womit auch deren „Lebensraum“ einen besonderen Beiklang erhält: „Antilopen ziehen in endlosen Heeressäulen durch das Land“, die „großen Armeen“ der Tiere setzen sich in Bewegung, und „mit den Heerzügen sind auch die Hyänen hinaus in die Steppe gezogen“. Doch die in Tierfilmen übliche Anthropomorphisierung findet im Menschen auch ihre Grenze, nämlich in der Schuldhaftigkeit menschlichen Handelns. Es gibt keinen Streit bei den Raubtieren, „im Gegensatz zu uns Menschen“, heißt es zu Bildern spielender junger Löwen. Vor allem aber: „Sie morden sich nicht gegenseitig, es gibt keinen Krieg unter ihnen, anders als bei uns“ (SF).

Im Buch verdichtet sich diese Überblendung an herausragender Stelle, nämlich im letzten Kapitel, das unter der erneuerten Überschrift „Serengeti

darf nicht sterben“ im Unfalltod des Sohnes Michael Grzimek endet. Hier wird in wenigen Abschnitten eine Diskussion falscher Ideale geführt, und wahrer, für die es sich „zu sterben lohnt“. Dabei werden ganz konkrete Bezüge zur deutschen Vergangenheit und zur europäischen Gegenwart hergestellt. So heißt es:

„Millionen haben Hitler gefürchtet (...) Millionen sind für ihn gestorben und Millionen im Kampf gegen ihn [sic!]. Unlängst hat man in den Schulen die Kinder nach Hitler gefragt. Die meisten wussten – vierzehn Jahre nach seinem Tode – nicht einmal recht, wer er war und wie seine Getreuen hießen.“ (SB, S. 324)

Zeitlos gültig und gleichsam über die Erinnerung erhaben steht dagegen die Serengeti: „Immer bleibt die Natur“ (ebd.):

„(Und) wenn ein Löwe im rötlichen Morgenlicht aus dem Gebüsch tritt, (...) dann wird auch Menschen in fünfzig Jahren das Herz weit werden. Ganz gleich, ob diese Menschen Bolschewisten oder Demokraten sind, ob sie englisch oder russisch, suaheli oder deutsch sprechen.“ (ebd., S. 324f.)

Hier wird die Tierwelt ganz explizit zu einer Gegenwelt, welche die jüngste deutsche Geschichte relativieren kann, bis hin zum damals aktuellen Kalten Krieg und seinen ideologischen Spaltungen, die sich im Zeichen der Hallsteindoktrin auch in der deutschen Afrikapolitik just in dem Moment manifestierten, als der Film entstand (vgl. Engel 2000, S. 39f.). Dieser Effekt wird nicht durch Leugnung oder Nichtbefassung erreicht, sondern durch die Gegenüberstellung einiger herausgelöster Brocken und Schlagwörter aus den genannten Zusammenhängen mit einer scheinbar zeitlosen Naturgeschichte, biologischer *deep time*. Aus deren versöhnendem Dunkel tritt, wie in einer Manege, der Löwe hervor ans Licht, das *überwältigende Erlebnis* eines charismatischen Großtiers – ein Erlebnis künftiger Safaritourenisten, an dem, zumindest medial, auch die zeitgenössischen Kinogänger schon ein wenig teilhaben konnten.

Löschung

Der Film will ebenso unterhalten wie aufklären und so zeichnet er ein sehr selektives Bild der ‚Serengeti‘: Dies ist ebenso notwendig wie legitim. Doch sind einige Leerstellen so auffällig und systematisch, dass sie nicht dem Willen zur Unterhaltung, dem Zwang zur Reduktion oder dem schlichten

Zufall zugerechnet werden können. Dies gilt vor allem für eine ganze Gruppe von Fakten, die mit der Besiedlungsgeschichte und der aktuellen Nutzung des Gebiets in Zusammenhang stehen. So bleibt in dem Film etwa unerwähnt, dass mitten in der Region seit langem von Anthropologen geforscht und – auch schon vor den größten Funden der Leakeys – vermutet wird, dass dies eines der am längsten von menschlichen Vorfahren besiedelten Gebiete der Erde ist. Ebenso spart der Film Erkenntnisse aus, wonach die Besiedlung des Gebiets in früheren Zeiten teilweise dichter war als in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dies offenbar nicht zu einer Vernichtung der Tierpopulationen geführt hat. Schließlich fehlt im Film auch jeder Hinweis darauf, dass ausgerechnet im Ngorongoro-Krater deutsche Kolonialisten Anfang des Jahrhunderts eine Farm besaßen, wo sie im großen Stil Viehzüchtung betrieben – und dafür Hunderte von Gnus abschlachten ließen. Währenddessen wurden Teile der Serengeti 1908 zu einer deutschen Jagdreserve gemacht. (Neumann 1998, S. 133, 146)

Aus heutiger Perspektive fällt bei der Betrachtung des Films jedoch vor allem das Fehlen der zeitgenössischen tansanischen (bzw. tanganjikaschen) Realitäten ins Auge. Dies gilt schon auf der einfachsten, konkreten Ebene. Anders als in früheren Grzimek-Filmen wird hier keine Stadt, kein Dorf und überhaupt kein Funktionszusammenhang ins Bild gesetzt, der auf ein differenziertes soziales Geschehen jenseits der Tierlandschaften verweisen würde. Im unterlegten Text werden spät einmal die „Betonstädte“ genannt, in denen „wir immer enger zusammen (rücken)“, doch bleiben die Bilder ganz konsequent im Gebiet der Serengeti und ihrer „kaum besiedelten“ Umgebung. Auch der durchaus weitschweifige Text des Filmes geht jenseits der Maasai und der „Wilderer“ gar nicht auf die soziale und politische Situation im Lande oder in der Region ein.

Diese Leerstelle ist deshalb überraschend, weil Vater und Sohn Grzimek ganz explizit eine politische Mission verfolgen. Die Zählung der Tiere und die Bestimmung ihrer Wanderrouen sollen Argumente dafür liefern, die von der britischen Regierung geplante Verkleinerung des Nationalparks im Osten abzuwenden und den Park stattdessen zu vergrößern: „Unser Serengeti-Nationalpark soll den Lebensraum der letzten großen Steppentierherden ganz umschließen und schützen“ (SF). Daher müssten nun die Grenzen dringend „richtig“, d.h. weiter gezogen werden. Denn „ist die Wildnis außerhalb der

jetzigen Grenzen des Nationalparks erst bewohnt (...) dann müssen die wilden Tiere zugrunde gehen“ (SF).

Kaum erahnbar, geschweige denn verständlich wird in diesen wenigen Worten der ganz aktuelle Konflikt um das Schutzgebiet, der Ende der 1950er Jahre einen Höhepunkt erreicht, am Vorabend der Unabhängigkeit des Landes. Die einstige deutsche Jagdreserve war bereits 1940 von der britischen Verwaltung zum Nationalpark erklärt worden, ohne dabei die Bewohner überhaupt zu konsultieren (Homewood/Rodgers 1991, S. 70). Doch erst nach einer Vergrößerung des Parks und mehrfacher Verschärfung der Nutzungsregeln brachen Mitte der 1950er Jahre offene Streitigkeiten zwischen der Parkverwaltung und den verschiedenen Bewohnergruppen auf, die sich vor allem um das Verbot jeglichen Landbaus rankten. Da auch die vorrangig viehzüchtenden Maasai in geringem Umfang ackerbaulich tätig waren und während der Trockenzeit auf bestimmte Nahrungsmittel der wenigen Bauern zurückgriffen, forderten die Bewohner des Parks einmütig eine Erlaubnis des Ackerbaus, deren Umfang sie selbst kontrolliert wollten, sowie Garantien für ihre Weiderechte im gesamten Ngorongoro-Hochland (ebd.). Es gelang ihnen, hierfür Unterstützung auch in der lokalen und regionalen Administration zu mobilisieren, was 1956 zu einem ersten Kompromissvorschlag führte, der die Aufspaltung des Parks in drei kleinere, streng geregelte Schutzgebiete vorsah, zwischen denen größere Zonen zur Nutzung freigegeben werden sollten (Ärhem 1985, S. 32).

Dieser Vorschlag „provozierte einen Proteststurm von Naturschützern in Europa und Nordamerika“ (ebd.), der in verschiedene Missionen und Strategiepapiere mündete. Ein eigens von der Kolonialverwaltung ernannter Untersuchungsausschuss orientierte sich im Wesentlichen an den Vorschlägen der Londoner *Fauna Preservation Society*, die eine Zweiteilung in einen Serengeti-Nationalpark im Westen und eine weniger streng geregelte *Ngorongoro Conservation Area* (NCA) im Osten des bisherigen Gebiets vorsahen, wobei der neue Serengeti-Nationalpark aller menschlichen Präsenz entledigt werden sollte (vgl. Neumann 1998, S. 135-139). Die darum neu entflammenden Konflikte wurden nun auch von der Organisation der nationalen Unabhängigkeitsbewegung (*Tanganyika African National Union*, TANU) aufgegriffen, die in den Parkbehörden Vertreter der Kolonialisten am Werk sah (Homewood/Rodgers 1991, S. 71).

In genau dieser Situation beginnen die Grzimeks ihre Untersuchungen, und sie intervenieren wenig später mit Buch und Film auch spürbar in die internationale Debatte (vgl. Mitman 1999, Kap. 8). Die Aufteilung des ursprünglichen Parks ist zu dieser Zeit nicht mehr zu verhindern, wohl aber kann hier generell die Inkompatibilität von menschlicher Nutzung und Wildtierschutz exemplifiziert werden, die bereits in dem populären Vorgängerkfilm „Kein Platz für wilde Tiere“ programmatisch formuliert worden war. Die filmische Lehrstunde von den Tierwanderungen wird so zur medialen Begleitung für die Vertreibung von allein mindestens 1.000 Maasai mit ihrem Vieh aus dem Gebiet des (neuen) Serengeti-Parks (Homewood/Rodgers 1991, S. 71).

Nichts von diesen lang währenden politischen Konflikten im Film, nur zusammenhanglose Andeutungen im Buch. Diese Lücke korrespondiert mit der herausgehobenen Stellung der „Wilderer“ oder „Wilddiebe“, was zusammen eine weitere Verschiebung erkennen lässt: Sie lässt aus den sich hier seit langem aufhaltenden Menschen durchgängig Eindringlinge werden, die „wahllos mit Giftpfeilen auf Tiere“ schießen (SF). Zeitgenössisch war dies (noch) keineswegs die vorherrschende Perspektive, denn erst wenige Jahre zuvor waren die traditionellen Jagdrechte einheimischer Gruppen in den Schutzgebieten ganz explizit gebilligt worden (Neumann 2001, S. 309, vgl. a. Hingston 1931, S. 408). Für Grzimeks aber ist der „Staat“, den gemäß dem Untertitel des Buches hier 367.000 Tiere suchen, ein abzuschottender „Lebensraum“, dessen Größe und Gestalt erobert und verteidigt sein wollen (vgl. Abb. 1). So greifen sie denn auch selbst in diesem Sinne immer wieder ein, mit der oben erwähnten Entsorgung der Drahtschlingen, indem sie mit dem Flugzeug Scheinangriffe auf die „Wilderer“ fliegen oder Park-Ranger alarmieren – „aber *ihre* Schlingen bedrohen weiter *unsere* Tiere“ (SF, Hv. MF). In einer drastischen Schlüsselszene werden zwanzig Personen gefangen genommen, ihre Hütten, in denen Fleisch zum Trocknen hängt, zerstört: „Was unsere Kameraden nicht mitnehmen können, zünden sie an“. Ein weißer Wildhüter lässt dann die Handschellen zuschnappen. Der Kommentar zu dieser Einstellung, in denkwürdiger Spannung zu den Bildern: „Nur wenn wir die Einheimischen für den Schutz der Tiere gewinnen können, wird die Serengeti gesichert sein“ (SF).



Abb. 1: Untertitel des Buches und Bild des Schutzumschlags von „Serengeti darf nicht sterben“ (Grzimek/Grzimek 1959b, Montage: Flitner)

Die ‚Serengeti‘ – ein deutscher Erinnerungsort?

Die ‚Serengeti‘ lässt sich heute ohne Weiteres als ein internationalisierter Themenort fassen, der seine stabile Popularität in erster Linie der medialen Inszenierung in dauernden Neuauflagen verdankt, und in zweiter Linie einer langfristig wachsenden Zahl von Besuchern, die aus fernen Ländern hierher kommen. Zu dieser ‚Serengeti‘ gehören die großen Tierherden, die charismatischen *big five*, die endlosen Ebenen, in denen diese Tiere umherziehen, aber auch das Gebiet der *Ngorongoro Conservation Area*, das formal nicht zum Serengeti Nationalpark gehört, sowie einige Maasai mit ihren Speeren. Die Serengeti ist in diesem Sinne ein „Erbe der Menschheit“ geworden, ganz

wie Grzimek dies erhofft und im Einklang mit Naturschützern aus anderen Ländern betrieben hat, eine Erbe jedenfalls derjenigen Teile der Menschheit, die regelmäßigen Zugang zu Medien haben oder sogar touristische Fernreisen unternehmen können, um die einzigartige Ansammlung von afrikanischen Wildtieren gegen Entgelt *in situ* zu beobachten.

Für erhebliche Teile des deutschen Publikums kann die ‚Serengeti‘ zugleich aber auch als ein Erinnerungsort konzipiert werden, der eng an die eigene Medienbiographie geknüpft bleibt. Millionen sahen den Film im Kino oder bei einer der zahllosen Ausstrahlungen im deutschen Fernsehen, und in diesem Genre gab es keine annähernd so erfolgreiche Konkurrenz, bis auf Grzimeks eigenen, ersten großen Kinofilm, „Kein Platz für wilde Tiere“. Frühere Vorläufer – etwa die Südamerika-Tierfilme von Eugen Schumacher und Hans Krieg aus den 1930er Jahren – sowie vergleichbare zeitgenössische Produkte, wie die ebenfalls beliebten Kinofilme von Heinz Sielmann, konnten zwar auch mit spektakulären Tierbildern aufwarten. Ihnen fehlte jedoch eine ähnlich dramatische Botschaft, die der tierischen ‚Doku-Soap‘ erst ihre Dringlichkeit verleihen konnte. Dabei verstand es der große Kommunikator und Tierplauderer Grzimek wie kein anderer, kritische Botschaft und grausame Fakten so zu dosieren, dass eine heimelige Vertrautheit in der Tonlage seiner Mission stets bestimmend blieb (vgl. Schedler 1971, S. 9; Engels 2003, S. 303f.). Es ist leicht nachzuvollziehen, dass sein glaubhafter Tierschutz-Internationalismus, gewürzt mit der nötigen Dosis Fernweh und einer obligatorischen Nacktszene, gerade in der frühen Bundesrepublik mit ihrer „Identifikationsnot“ (Mitscherlich/Mitscherlich 1967, S. 231) großen Anklang fand. Schwarzafrika war der Raum, wo Mission noch legitim war, wo Aufbau war und deutsche Geschichte nicht allzu bedrängend. Da konnte Bernhard Grzimek leicht zum weltlichen Bruder eines Albert Schweitzer werden, und die Serengeti zum Lambarene der Tiere (vgl. Fetscher 2000).

Die ‚Serengeti‘ als Erinnerungsort ist jedoch nicht nur der Erfolg des Films in einem bestimmten Moment der bundesrepublikanischen Nachkriegsgeschichte. Es ist auch die in dem Film enthaltene Deutung historischer Zusammenhänge, die mit ihm zum Teil einer kollektiven Erinnerung wird. Die Geschichte des tansanischen Nationalparks wird darin Naturgeschichte oder weiße Geschichte: darüber hinaus lässt der Autor keine positiven Kräfte ins Spiel kommen. So wird der zeitgenössische regionale Konflikt um die Veränderungen ganz ausgeblendet und damit auch die Voraussetzung

der eigenen Intervention unsichtbar gemacht. Zumindest darin knüpft Grzimek an einen paternalistischen Kolonialismus an und trägt zu dessen Transfer in Belange des internationalen Naturschutzes bei. Die gewalttätigen Konflikte um die Nutzung der Serengeti, die bis zum heutigen Tage immer wieder aufflammen (Neumann 2001), finden hier eine ihrer Entstehungsbedingungen, eine Bedingung, die in der Fortsetzung der großen Tiererzählung ständig erneuert werden kann. In der Analyse der Erinnerungsfiguren wurde zudem deutlich, wie der Autor die deutsche Kolonialgeschichte selektiv aufnimmt und ‚verschiebt‘, womit er sie fast unmerklich relativiert und letztlich in den Dienst der Umwelt stellt. Schließlich liefert auch die Geschichte von NS-Faschismus und Zweitem Weltkrieg erratische Referenzpunkte, die durch die scheinbar ewigen Zyklen einer schuldlosen Naturgeschichte gekontert werden.

Doch Grzimek ist kein Kolonialrevisionist und erst recht kein Leugner der NS-Verbrechen; daran ändern auch die Geschmacklosigkeiten, Fehlgriffe und Rassismen nichts, die in seinem sonstigen Schaffen zu finden sind. Die Zeiten, in denen er im Dienste des Reiches Geflügelseuchen bekämpfte oder Leni Riefenstahl mit einem gezähmten Wolf bei den Dreharbeiten aushalf, sind längst vergangen. Grzimek versöhnt und integriert nun im Namen einer internationalen Sache, die er zwar selbst nicht für ahistorisch hält, die er aber gezielt aus den historischen Konflikten und nationalen Gegensätzen herausheben möchte. Und so ist auch die ‚Serengeti‘, die er uns präsentiert, im Vergleich zu seinen früheren Werken insgesamt eher darin auffällig, wie sie bereits dem angelsächsischen *wildlife film* ähnelt, der ohne historische Bezüge auskommt. Damit ist der Grzimek der frühen 1960er Jahre der menscheitsübergreifenden ‚Wir‘-Perspektive einen großen Schritt näher gekommen, die sich schon in seinem ersten Kinofilm abzeichnete. Er ist Teil der entstehenden Naturschutzbewegung in den Industrieländern, und zugleich auch schon Teil deren medialer Beeinflussung und Vermarktung. Wie erfolgreich diese internationale Integration und Reorientierung vonstatten geht, kommt nicht zuletzt in der Oscar-Verleihung zum Ausdruck, und an dieser integrierenden Neuausrichtung lässt Grzimek die deutschen Zuschauer historisch teilhaben. Es spricht, wie schon angedeutet, wenig für die Annahme, dass das Publikum dabei manipuliert oder überlistet werden musste. Im Gegenteil sollten wir davon ausgehen, dass vielen Betrachtern gerade die neue, gutartig grenzüberwindende Mission gefiel, an der sie zumindest mit Spen-

den partizipieren konnten. So finden wir in der Ikone ‚Serengeti‘ am Ende vielleicht auch einen frühen, emotionalen Ankerpunkt jener großen Spendenbereitschaft für ökologische Zwecke, die später die deutschen Sektionen der internationalen Naturschutzorganisationen von WWF bis Greenpeace so stark werden lässt.

Als deutscher, postkolonialer Erinnerungsort wäre die ‚Serengeti‘ demnach von paradoxer Gestalt. Einerseits ist ihre Entstehung erkennbar an eine bestimmte Phase der deutschen Nachkriegsgeschichte und an die Entwicklung des internationalen Naturschutzes gebunden. Darin ähnelt die ‚Serengeti‘ den begriffsprägenden Erinnerungsorten, die oftmals auf bestimmbar Abschnitte der Vergangenheit verweisen, in denen sich entscheidende thematische Besetzungen oder Umdeutungen vollzogen. Andererseits kristallisieren sich in diesem Ort vorrangig gerade solche Aspekte und Momente, die auf eine Ausblendung der historischen Bedingtheiten abzielen. Die Negation der Geschichte ist geradezu konstitutiv für den Erinnerungsort. Die Gründe hierfür lassen sich ebenso im sachlichen Bezugsfeld finden – es geht um eine ‚gereinigte Natur‘ – wie im spezifischen Interessengeflecht des postkolonialen Neubeginns – die Einbindung in die internationale Entwicklung des Naturschutzes wird trotz ihrer kolonialen Wurzeln letztlich auch von den neuen tansanischen Eliten gut geheiß. Schließlich tragen auch die Konventionen des gewählten filmischen Genres dazu bei. Jenseits von imperialen Träumen und historischen Verbrechen, aber auch jenseits von dem zeitgenössischen Ost und West, verdichtet sich in der ‚Serengeti‘ auf friedliche Weise das Verschwinden bestimmter kollektiver Erinnerungen in den Tiefen afrikanischer Natur. Oder zumindest der Wunsch danach: „Was da unten liegt, kommt nicht wieder“.

Anmerkung

- 1 Zitate aus dem Filmtext werden im Folgenden nur noch mit dem Kürzel SF nachgewiesen; Zitate aus dem Buch (Grzimek/Grzimek 1959b) mit dem Kürzel SB und der Seitenzahl.

Literatur und Filme

- Århem, Kaj (1985): *Pastoral Man in the Garden of Eden. The Maasai of the Ngorongoro Conservation Area, Tanzania*. Uppsala.
- Baumann, Oscar (1894): *Durch Massailand zur Nielquelle*. Berlin.
- Bousé, Derek (2000): *Wildlife Films*. Philadelphia.
- Carcenac-Lecomte, Constance u.a. (Hg.) (2000): *Steinbruch Deutsche Erinnerungsorte. Annäherungen an eine deutsche Gedächtnisgeschichte*. Frankfurt.
- Casey, George (2001): *Africa – the Serengeti*. (Imax-DVD Version in sieben Sprachen.) Escapi Media.
- Dippelreither, Reinhard (2000): *Tansania – Sansibar*. 4. Aufl. Struckum.
- Engel, Ulf (2000): *Die Afrikapolitik der Bundesrepublik Deutschland 1949-1999*. Hamburg.
- Engels, Jens Ivo (2003): Von der Sorge um die Tiere zur Sorge um die Umwelt. *Archiv für Sozialgeschichte* 43, S. 297-323.
- Fetscher, Caroline (2000): Lambarene und der Dschungel der Deutschen. In: Flitner, Michael (Hg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*. Frankfurt a. M., S. 225-243.
- Flitner, Michael (2000): Vom ‚Platz an der Sonne‘ zum ‚Platz für Tiere‘. In: ders. (Hg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*. Frankfurt a. M., S. 244-262.
- Grzimek, Bernhard (1954): *Kein Platz für wilde Tiere*. München.
- Grzimek, Bernhard/Grzimek, Michael (1959a): *Serengeti darf nicht sterben*. [Europa Filmverleih.] Hamburg.
- Grzimek, Bernhard/Grzimek, Michael (1959b): *Serengeti darf nicht sterben. 367.000 Tiere suchen einen Staat*. Berlin u.a.
- Hingston, R.W.G. (1931): Proposed British National Parks for Africa. *The Geographical Journal* 77, S. 401-422.
- Homewood, Katherine M./Rodgers, W.A. (1991): *Maasailand ecology. Pastoralist development and wildlife conservation in Ngorongoro, Tanzania*. Cambridge.
- Huyssen, Andreas (2000): Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture* 12(1), S. 21-38.
- Iliffe, John (1979): *A Modern History of Tanganyika*. Cambridge.
- Kjekshus, Helge (1977): *Ecology control and economic development in East African history. The Case of Tanganyika, 1850-1950*. Berkeley u. Los Angeles.
- Mitman, Gregg (1999): *Reel Nature. America's romance with wildlife on film*. Cambridge, Mass. u. London.
- Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete (1967): *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlage kollektiven Verhaltens*. München.
- Ndagala, Daniel K. (1992): *Territory, pastoralists and livestock. Resource control among the Kisongo Maasai*. Uppsala.
- Neumann, Roderick P. (1998): *Imposing wilderness. Struggles over livelihood and nature preservation in Africa*. Berkeley u.a.

- Neumann, Roderick P. (2001): Disciplining peasants in Tanzania: From State violence to self-surveillance in wildlife conservation. In: Peluso, Nancy Lee/Watts, Michael (Hg.): *Violent environments*. Ithaca/London, S. 305-327.
- Schedler, Melchior (1971): Über die Serengeti, seltene Tiere und das Gemüt des Volksganzen. *Fernsehen und Film* 9, S. 8-11.
- Sinclair, Anthony R.E./Norton-Griffiths, Michael (1979): *Serengeti, dynamics of an ecosystem*. Chicago.
- Weidenbach, Thomas (2005): *Bernhard Grzimek: Ein Leben für die Tiere*. ARTE und ZDF, Erstaussstrahlung Januar 2005.