

Vinzenz Hediger

Das Mechanische im Lebendigen selbst. Zur latenten Komik des humanethologischen Verhaltensbegriffs

Die Humanethologie, die Biologie des menschlichen Verhaltens, entsteht in den 1960er Jahren zeitgleich in Deutschland und England aus der Anwendung verhaltenswissenschaftlicher Ansätze der Zoologie auf Menschen. Prominent stehen für diesen Ansatz zwei Forscher: Desmond Morris und Irenäus Eibl-Eibesfeldt. Morris, ein Schüler des niederländischen Ornithologen und Oxford-Professors Nikolaas Tinbergen, veröffentlicht 1967 mit seinem Buch *The Naked Ape* einen Weltbestseller, der bis heute immer wieder aufgelegt wird.¹ Eibl-Eibesfeldt, von Haus aus ebenfalls Ornithologe und später auch Meeresbiologe, baut in den 1970er Jahren in Konrad Lorenz' Max-Planck-Institut für Verhaltensphysiologie in Seewiesen eine Abteilung für Humanethologie auf. In diesem institutionellen Rahmen verfolgt Eibl-Eibesfeldt bis 2007 ein kulturvergleichendes Forschungsprogramm zu Universalien des menschlichen Verhaltens, das er in den 1960er Jahren entwickelt hatte. Ausläufer der Humanethologie finden sich auch in den USA, etwa in den von Eibl-Eibesfeldt inspirierten Arbeiten zur Ethologie des Kinderspiels von Peter C. Reynolds.² Humanetholog:innen interessieren sich für erworbene, aber auch für erlernte Verhaltensweisen unter dem Aspekt ihrer Phylogenese. Sie gehen von der Annahme aus, dass es sich bei diesen Handlungsabläufen um evolutionär erfolgreiche Muster handelt. Aus methodischer Sicht ist die Humanethologie auch eine Wette auf noch zu erzielende Fortschritte der Genetik, soll diese doch dereinst die von den Humanetholog:innen im Rahmen ihrer vergleichenden Phänomenologie beobachteten Ausgestaltungen menschlichen Verhaltens erklären. In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelt sich die Humanethologie zu einem öffentlichkeitswirksamen Forschungsansatz. Sie zieht Kritik auf sich, findet aber auch starke positiv Resonanz gerade über Fachkreise hinaus. Zum Skandalon wird die Biologie des menschlichen Verhaltens, weil sie den Menschen als Tier betrachtet und weil ihre Anthropologie in evolutionshistorischer Perspektive den Nukleus einer Soziobiologie formt, die dazu angetan ist, den Sozial- und Kulturwissenschaftler:innen die Deutungshoheit über das

¹ Desmond Morris: *The Naked Ape. A Zoologist's Study of the Human Animal*. New York 2010.

² Peter C. Reynolds: *On the Evolution of Human Behavior. The Argument from Animals to Man*. Berkeley 1981; Peter C. Reynolds: *Affect and instrumentality. An alternative view on Eibl-Eibesfeldt's human ethology*. In: *Behavioral and Brain Sciences* 5 (1982), H. 2, S. 267–273.

Soziale streitig zu machen. Greifbar wird das Skandalon anhand politisch brisanter Einzelfragen, etwa wenn Eibl-Eibesfeldt die „Fremdenfurcht“ als „elementare, wohl angeborene Verhaltensweise des Menschen“ beschreibt, die bei Kleinkindern kulturübergreifend ab dem achten bis zehnten Lebensmonat auftritt,³ und daraus eine Kritik an multiethnischen Gesellschaften ableitet.⁴

Medienhistorisch und epistemologisch bedeutsam ist die Humanethologie, weil sie – zumindest in ihrem deutschsprachigen Zweig – den Gegenstand der Erkenntnis konsequent über Filmaufnahmen erschließt. Eibl-Eibesfeldt und sein Team setzen eigens für die vermeintlich ungestörte Beobachtung menschlichen Verhaltens entwickelte Kameras und Objektive ein, die es erlauben, dass Aufnahmen „übers Eck“, aus einem 90-Grad-Winkel gemacht werden. Im Zuge der Beweisführung werden diese Filmaufnahmen zu Serien montiert und miteinander verglichen. Dieser Ansatz ist getragen von der Grundannahme, dass die Aufnahmen mit Präparaten vergleichbar sind und den eigentlichen Gegenstand der Untersuchung enthalten: die (vermeintlich) feststehenden Muster menschlichen Verhaltens.⁵

Wissenschaftshistorisch betrachtet hat die Humanethologie in gewisser Hinsicht recht behalten und sich zugleich gerade deshalb überlebt. Der phänomenologisch-gestalttheoretische Zugang in der biologischen Verhaltensforschung wurde mittlerweile weitgehend durch Ansätze abgelöst, für die vor allem auf Genomsequenzierungen zurückgegriffen wird. Die früher kontroverse Ausgangshypothese der Humanethologie, dass menschliches Verhalten zumindest teilweise genetisch

3 Irenäus Eibl-Eibesfeldt: *Der vorprogrammierte Mensch. Das Ererbte als bestimmender Faktor im menschlichen Verhalten*. München 1973, S. 127.

4 Vgl. dazu die Kritik des Ethnologen Christoph Antweiler, der Eibl-Eibesfeldt gegenüber ansonsten aufgeschlossen ist und auch gemeinsam mit ihm publiziert hat. Antweiler argumentiert, dass soziobiologische Erkenntnisse nur für Kleingruppen Gültigkeit beanspruchen können und sich nicht auf größere Gruppen, geschweige denn auf Nationalstaaten übertragen lassen. Es ist allerdings gerade die Pointe der Soziobiologie, wie sie etwa Edward O. Wilson zeitgleich mit Eibl-Eibesfeldts Forschungen entwickelt, dass sie von der Sozialstruktur von Ameisen auf jene der Menschen schließt. Problematischer ist ohnehin die normative Rechtfertigung gesellschaftspolitischer Programmatiken durch den Verweis auf naturwissenschaftliche Forschungsergebnisse: ein schulbuchmäßiges Beispiel für den naturalistischen Fehlschluss. Christoph Antweiler: *Eibl-Eibesfeldts Thesen zu einer multiethnischen Gesellschaft. Ein Kommentar*. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 114 (1989), S. 21–26; Edward O. Wilson: *Sociobiology. The Grand Synthesis*. Cambridge, Mass. 1975.

5 Vgl. dazu Vinzenz Hediger: *Ist Lebenswissen filmisch?* In: *Videogramme*. Hg. von Hannes Rickli. Zürich/Chicago 2011, S. 70–88; Vinzenz Hediger: *Gene, Gehirn, Archiv. Über den Ort der menschlichen Natur im Humanethologischen Filmarchiv*. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8 (2017), H. 2, S. 11–28.

bestimmt und nicht nur das Ergebnis freier Entscheidung unter Berücksichtigung kulturell variabler Restriktionen sei, ist mittlerweile weniger kontrovers, aber die Entschlüsselung des menschlichen Genoms hat die Voraussetzungen für die Verifikation dieser Hypothese verändert. Wenn Verhaltensforscher:innen heute Filme aus dem Bestand des mittlerweile abgewickelten Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen sichten, finden sie diese wohl interessant, für ihre Forschungsarbeiten aber zumeist ohne Wert.⁶ Auch in dieser Hinsicht ist die Humanethologie, die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts so großes Aufsehen erregte, historisch geworden.

An diesen Befund schließen zwei Fragen an: Was war die Humanethologie? Und was machte sie in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu einem nicht nur wissenschaftlich breit diskutierten, sondern auch breitenwirksamen Forschungsansatz? Die erste Frage möchte ich zunächst mit einem Blick auf ihre Leitmetaphern und Begriffe beantworten. Ich vertrete dabei die These, dass die Humanethologie eine Anthropologie des kybernetischen Zeitalters ist, insofern sie den Menschen als datenverarbeitendes Wesen versteht, welches sich durch ein Set von formkonstanten Verhaltensweisen definieren lässt, die durch Reize ausgelöst und wie Programme abrufbar sind. Im Fokus der Diskussion dieser Annahme stehen die Arbeiten von Irenäus Eibl-Eibesfeldt, das Humanethologische Filmarchiv sowie eine Sammlung filmischer Dokumentationen menschlichen Verhaltens, die im Rahmen von fünf Langzeitstudien über indigene Populationen in Ozeanien, Afrika und Südamerika entstanden sind. Diese Studien wurden zwischen 1966 und 2007 durchgeführt und sind seit 2014 Teil der Sammlung der Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung.⁷ Die zweite Frage, jene nach der Wirkung und Resonanz der Humanethologie, beantworte ich aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive mit einem ästhetischen und genretheoretischen Argument. Meine These lautet, dass dieses Schema von Reizauslösung und formkonstantem Verhaltensprogramm eine latente Komik in sich birgt. Das ist durchaus im Sinne von Bergson zur verstehen, wenn auch mit einem Twist: Die kybernetische Anthropologie der Humanethologie prägt das Mechanische dem Lebendigen insofern auf, als sie das Mechanische zum Aspekt des Lebendigen selbst erklärt.

⁶ Vgl. Hediger: Lebenswissen.

⁷ Webseite des Humanethologischen Filmarchivs der Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung. Online unter: www.humanetho.de (abgerufen am 21.10.2021).

Hermeneutik der Triebe, Phänomenologie des Codes: Die Humanethologie als kybernetische Anthropologie

Sigmund Freuds Erzählung vom Menschen in der Neuzeit und Moderne ist eine der narzisstischen Kränkungen: Erst zeigt Kopernikus, dass die Erde um die Sonne kreist und damit, dass der Mensch nicht im Zentrum des Universums steht; dann zeigt Darwin, dass das Leben ein historischer Prozess und damit der Mensch nicht die Krone der Schöpfung, sondern nur eine vorübergehende Erscheinung in einer von Zufällen bestimmten Entwicklung ist; und schließlich zeigt Freud selbst, dass der Mensch nicht einmal Herr im eigenen Haus ist, weil dort vielmehr das Unbewusste regiert und Kompromisse mit der Außenwelt eingeht, um auf eine Rechnung zu kommen, die nicht die des Ichs ist. Die Lehre von der Biologie des menschlichen Verhaltens stellt zwar keine weitere, genuin neue narzisstische Kränkung dar. Sie kombiniert aber zwei der genannten Verletzungen, indem sie auf den Arbeiten von Konrad Lorenz (eines weiteren Wieners) aufbauend dessen an Darwin geschultes Konzept der stammesgeschichtlichen Anpassung formkonstanter Verhaltensweisen mit Freuds zentralem Gedanken vom Ich, das triebbestimmt und insofern nicht Herr im eigenen Haus ist, verknüpft.⁸

Zwischen Freud und Morris bzw. Eibl-Eibesfeldt liegt aber auch eine Epochen-schwelle. Freuds Haus, in dem das Ich nicht mehr Herr ist, beherbergt eine Maschine. Die Psyche ist für Freud ein Apparat, der mittels spezifischer Mechanismen und Operationen – namentlich Verdichtung, Verschiebung und Verdrängung – die Energie unbewusster Triebe in Leistung in Form von Träumen, Fantasien und Neurosen sowie in die berühmten Fehlleistungen umwandelt.⁹ Die Freudsche Psyche ist die eines Menschen des thermodynamischen Zeitalters.¹⁰ Eibl-Eibesfeldts Anthropologie ist hingegen eine Lehre des „vorprogrammierten Menschen“. Mit dem Ethnologen Philippe Descola könnte man sagen, dass sein Ansatz zwei vermeintlich inkompatible Ontologien verknüpft: Den Naturalismus, d. h. die Ontologie der mo-

⁸ Im Konzept der Triebhandlung klingt das Verwandtschaftsverhältnis von Psychoanalyse und Ethologie nach. Vgl. dazu etwa Konrad Lorenz: Betrachtungen über das Erkennen der arteigenen Triebhandlungen der Vögel. In: Zeitschrift für Ornithologie 80 (1932), H. 1, S. 50–98.

⁹ Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Studienausgabe, Bd. 2. Frankfurt 1972, Kapitel 7; Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis: Apparat, psychischer oder seelischer. In: Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt 1973, S. 73–74.

¹⁰ Philipp Sarasin: Die Rationalisierung des Körpers. Über „scientific management“ und „biologische Rationalisierung“. In: Philipp Sarasin: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a. M. 2003.

dernen westlichen Naturwissenschaft, die von einer strikten Unterscheidung von Natur und Kultur ausgeht, und den Analogismus, d. h. eine Ontologie, die davon ausgeht, dass die Welt aus Analogien aufgebaut ist und durch das Studium von Ähnlichkeitsbeziehungen verstanden werden kann.¹¹ Kombinationen von Naturalismus und Analogismus sind in der Wissenschaftspraxis der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts nicht untypisch. Systemtheoretische Ansätze lassen sich etwa als Ausdruck einer analogistischen Ontologie verstehen,¹² während die Kognitionspsychologie sich als Psychologie der Informationsverarbeitung versteht und mentale Prozesse in Analogie zu den rechnerischen Operationen des Computers modelliert. Eibl-Eibesfeldt denkt sich den Menschen im Sinne einer solchen Computeranalogie als mobile Einheit, die mit „angeborenen datenverarbeitenden Mechanismen“ ausgestattet ist und Daten in feststehende Verhaltensmuster übersetzt.¹³

Um Zugriff auf diese Programmierungsleistungen zu bekommen, kann der Mensch mit Daten gefüttert werden, welche die formkonstanten Abläufe auslösen und diese damit beobachtbar und analysierbar machen. So leitet Eibl-Eibesfeldt im Rahmen einer Versuchsanordnung aus dem Jahr 1969, die in Form des Films *Erstbegegnung mit einer weißen Besucherin* (Registernummer E 2863) der *Encyclopedia Cinematographica* dokumentiert ist, das erstmalige Zusammentreffen einer weißen Frau mit Mitgliedern der auf dem Gebiet Venezuelas ansässigen Stämme der Yanomami, der Ithamawetheri und der Kashorawetheri ein. Die Frau wird zu diesem Zweck in einem Boot auf dem Orinoko an die Wohnorte der Indigenen gebracht.¹⁴

In der kolonialen Abenteuerliteratur, etwa bei Joseph Conrad und Edgar Rice Burroughs, gilt Afrika als zu gefährlich für weiße Frauen: Selbst vor dem Wissen über den „dunklen Kontinent“ gilt es sie zu beschützen, ganz zu schweigen vom Kontakt mit Eingeborenen. So erfüllt Lord Greystoke, der Vater des Affenmenschen, allein der Gedanke daran, eine junge weiße Frau in den Dschungel mitzunehmen,

11 Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin 2011, S. 259–344.

12 Vgl. für eine Anwendung von Descola auf soziologische Theoriebildung Jörn Lamla: *Die symbolischen Ordnungen des Konsums – und die Fallstricke produktivistischer Soziologie*. In: *Capitalism unbound. Ökonomie, Ökologie, Kultur*. Hg. von Sarah Lenz und Martina Hasenfratz. Frankfurt 2021, 292–297.

13 Eibl-Eibesfeldt: *Der vorprogrammierte Mensch*, S. 56.

14 *Erstbegegnung mit einer weißen Besucherin* gehört zu den über das Institut für wissenschaftlichen Film veröffentlichten Dokumentationen des Humanethnologischen Filmarchivs. Bei der „weißen Besucherin“ handelt es sich um Elke Fuhrmeister, die Teil von Eibl-Eibesfeldts Team war und als ortskundige Forscherin den Feldzugang herstellte. Fuhrmeister wuchs in Venezuela auf. Sie kannte die Region durch die Forschungsarbeit ihrer Mutter Dr. Inga Steinvorth de Goetz, einer Ethnologin, die selbst bei den Yanomani gearbeitet hatte. Für die Bereitstellung einer digitalen Kopie des Films und die Auskunft danke ich Anke Kuper, Leiterin des Humanethnologischen Filmarchivs der Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung.



Abb. 1: Irenäus Eibl-Eibesfeldt: *Erstbegegnung mit weißer Besucherin*, Katalysator des Wissens, 1969, © Humanethologisches Filmarchiv.

mit Abscheu.¹⁵ Eibl-Eibesfeldt macht aus diesem Schreckensszenario der Literatur eine Versuchsanordnung der Verhaltensforschung, die er im Urwald des Amazonasgebiets umsetzt (vgl. Abb. 1). Konstant bleibt in der Substitution einer kolonialen Fantasie durch wissenschaftliche Beobachtung die Annahme, dass die Begegnung zwischen einer weißen Frau und Indigenen eine Konfrontation mit besonderem Erkenntnispotential ist. Anders ist, dass der weiße Mann zwar immer noch zupackender Abenteurer ist, ein Forschungsreisender, der bereit ist, der Gefahr ins Auge zu blicken, dass aber die weiße Frau nicht mehr vor dem Wissen des Dschungels geschützt werden muss, sondern vielmehr ein solches Wissen freilegt, das zugleich als allgemein menschliches Wissen verstanden wird. Denn auch die Indigenen denkt sich die Humanethologie als symbolische Maschinen, die Operationen in Befolgung von Programmbefehlen ausführen und durch entsprechende Fütterung mit Daten auch programmiert und gezielt dazu gebracht werden können, dass ein Verhaltensprogramm „abschnurrt“.¹⁶ Von einem „Abschnurren der Bewegungsfolge ohne erkennbare Einwirkung von Aussenreizen“ spricht auch schon Konrad Lorenz in den 1940ern.¹⁷ Wie Eibl-Eibesfeldt arbeitet auch Lorenz im Feld

¹⁵ Allen Carey-Webb: „Heart of Darkness, Tarzan“, and the „Third World“. Canons and encounters in world literature. In: *College Literature* 19/20, (1992–1993), H. 3/1, S. 121–141, hier S. 129.

¹⁶ Eibl-Eibesfeldt: *Der vorprogrammierte Mensch*, S. 19.

¹⁷ Konrad Lorenz: Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung. In: *Zeitschrift für Tierpsychologie* 5 (1943), H. 2, S. 262. Für den Hinweis danke ich Georg Toeffer.

mit 16-mm-Kameras, deren Aufnahmegeräusch gemeinhin mit dem Verb „schnurren“ beschrieben wird. Schon bei Lorenz kennzeichnet die Etholog:innen, dass sie die Filmaufnahme als gleichwertig mit dem filmisch festgehaltenen Bewegungsablauf ansehen, ja dass sie das Geschehen und die Aufnahme gleichsetzen. Die Etholog:innen untersuchen mit anderen Worten Homologien des Verhaltens mittels einer Anordnung, in welcher – ein weiteres Element von Analogismus – die Annahme einer Isomorphie von beobachtbarem Verhaltensprogramm und filmischem Dokument ein zentrales Element der Beweiskette darstellt. Die kybernetische Anthropologie der Humanethologie basiert so gesehen auf einer Koppelung von Computeranalogie und Kameratechnik: Der Mensch ist vorprogrammiert und programmierbar, und die Kamera kann zeigen, dass und inwiefern er sich dem Programm entsprechend verhält. Das Verhaltensprogramm und das filmische Dokument als sein sichtbares objektives Korrelat verbindet, dass sie „abschnurren“. Noch aus vorkybernetischer Zeit stammt allerdings die für das Forschungsdesign des Films *E 2863* leitende Annahme, dass ausgerechnet vermittelt der Präsentation einer weißen Frau in indigenen Gesellschaften ein Datenmaterial generiert werden kann, von dem sich die Humanethologie besonderen Erkenntnisgewinn versprechen darf.

Will man den Vergleich von Psychoanalyse und Humanethologie noch etwas weiter treiben, dann lässt sich überdies festhalten, dass beide auf das zentrale Agens in ihrem jeweiligen Modell des Menschen keinen direkten Zugriff haben. Das Unbewusste und das Triebhafte erschließen sich der Psychoanalyse erst durch das geduldige Lesen von Oberflächensymptomen und das Freilegen des latenten Sinns unter dem manifesten. Die filmbasierte Inventarisierung von vermeintlichen Universalien des menschlichen Verhaltens wiederum basiert auf der Annahme, dass die formkonstanten Verhaltensprogramme eine genetische Grundlage haben. Das Wissen um die DNA gehört Mitte der 1960er schon zum gesicherten Bestand naturwissenschaftlicher Erkenntnisse, aber das menschliche Genom wird erst 2003 vollständig entschlüsselt.¹⁸ Das Verhältnis der Humanethologie zur Genetik weist folglich melodramatische Züge auf: Die ethologischen Erkenntnisse kommen für deren vollständige genetische Erklärung zu früh, diese Erklärung wird insofern zu spät geliefert, als die Verhaltensforschung zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts schon an einem anderen Ort ist und nach Gensequenzierungen statt nach sichtbaren Homologien des Verhaltens fragt.

Was die Humanethologie ferner mit der Psychoanalyse verbindet, ist ihre starke gesellschaftliche Resonanz. Irenäus Eibl-Eibesfeldt hat von seinem Förde-

18 Francis S. Collins, Michael Morgan und Aristies Patrinos: The Human Genome Project. Lessons from large-scale biology. In: *Science* 300 (2003), H. 5617, S. 286–290.

rer Hans Hass, einem begnadeten Wissenschaftsdarsteller, gelernt, dass die öffentliche Vermittlung von Forschung deren Fortführung erleichtert.¹⁹ Desmond Morris' *The Naked Ape* steht denn auch als Bestseller auf einer Stufe mit diskursprägenden Büchern wie William Hollingsworth Whytes *The Organization Man* von 1956, John Kenneth Galbraiths *The Affluent Society* von 1958 oder Betty Friedans *The Feminine Mystique* von 1963.

Wie die Psychoanalyse ist auch die Humanethologie ein Skandalerfolg. Wie bereits erwähnt besteht ihr Skandalon darin, dass in diesem Kontext der Mensch wie ein Tier betrachtet und scheinbar auf die Mechanik des angeborenen Verhaltens reduziert wird. Dieser Ansatz ist als ausdrückliche Kritik an der Vorstellung vom Menschen als unbeschriebenes Blatt zu verstehen, die zuvor für den existenzialistischen Humanismus der Nachkriegsphilosophie zentral war.²⁰ 1966 hat die Humanethologie mit der Ausstrahlung der ersten von 13 halbstündigen Episoden der Serie *Wir Menschen* auf BBC, im ORF und im SDR ihren ersten großen öffentlichen Auftritt. In diesen Sendungen präsentieren Hass und Eibl-Eibesfeldt frühe Ergebnisse ihrer humanethologischen Forschung aus den Jahren 1962–1966. 1967 publizieren sie ferner eine wissenschaftliche Darlegung ihrer Methode.²¹ 1966 erscheint auch Michel Foucaults *Les mots et les choses*,²² eine Art Archäologie der Humanwissenschaften, die nicht zuletzt von Sartre selbst als Kritik an seinem existenzialistischen Humanismus gelesen wird. Erklärt Foucault den Menschen aus einer historisch-epistemologischen Perspektive zum transitorischen Wissensobjekt, zur Sandzeichnung am Strand, die mit der nächsten Welle verschwinden kann, so stellt ihn die Humanethologie mit ihrer evolutionshistorischen Sichtweise als geschichtliches Objekt dar, das sich der Verfügung einer existenzialistischen Ethik durch seine Positionierung in der extremen *longue durée* entzieht. In entgegengesetzte Richtungen strebend – Ephemeralität vs. biologische Tiefenzeit – vertiefen Foucault und die Humanethologie so die von Freud diagnostizierte und initiierte narzisstische Verletzung des Menschen.

Möglicherweise hat die ungewöhnliche öffentliche Resonanz, welche die Biologie des menschlichen Verhaltens seit Ende der 1960er Jahre findet, aber auch

19 Vinzenz Hediger: Chance wrote the screenplay, reality directed the film. In: Cinema of Explorations. Essays on Adventurous Film Practice. Hg. von James Cahill und Luca Caminati. London/ New York 2020, S. 91–106.

20 So beschreibt der Primatologe Frans de Waal in seinem Vorwort der Neuauflage von Desmond Morris' *The Naked Ape* zum 50. Jubiläum der Erstpublikation die Leistung des Buches wie folgt: „It poked a big hole in the idea that humans start their lives as blank slates.“ (Frans de Waal: Foreword. In: Desmond Morris: *The Naked Ape. A Zoologist's Study of the Human Animal*. New York 2010, S. xii).

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

22 Michel Foucault : *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966.

andere Gründe. Sie könnte auch etwas damit zu tun haben, dass den Hypothesen und Ergebnissen dieser Forschung eine gewisse Komik anhaftet.

Handeln ist tragisch, Verhalten ist komisch

Die mittels 3-D-Computergrafik hergestellten digitalen Bilder, die in den 1990ern das Kino verändern, dienen zunächst als Substitut für ältere Trickfilmtechniken. Sie kommen in *Jurassic Park* (Steven Spielberg, USA 1993) oder in der BBC-Serie *Walking with Dinosaurs* (Tim Haines, UK 1999) zum Einsatz, um Saurier aus der geologischen Tiefenzeit heraufzuholen.²³ In *Lost World* (Harry O. Hoyt, USA 1925) wird dazu noch auf Modelle und Stop-Motion-Animationen zurückgegriffen. Wenn das Neue an einer künstlerischen Technik darin besteht, dass damit genuin neue Formen und Objekte erschaffen werden können, dann findet die Computer Generated Imagery (CGI) ihre Bestimmung mit der Tarzan-Parodie *George of the Jungle* (Sam Weisman, USA 1997), einer Disney-Familienkomödie, in der Brendan Fraser einen Waldmenschen spielt, der mit einem Gorilla und einem Elefanten im tiefsten Dschungel lebt. Der Gorilla kann sprechen (John Cleese verleiht ihm seine Stimme) und kümmert sich im Baumhaus um den Haushalt. Der Elefant übernimmt die Rolle eines Haustiers der besonderen Art: George, der kräftige Dschungelmann, wirft ganze Baumstämme durch den Wald und der Elefant apportiert sie. Die Stämme legt er George zu Füßen, setzt sich auf den Hintern, legt den Kopf zur Seite, bellt und hechelt. Der Elefant ist mit anderen Worten ein *digital native* eigener Ordnung. Er verhält sich dank CGI wie ein Haushund, ein pachydermischer *canis lupus familiaris*. Den Gorilla und den Elefanten verbindet etwas mit den Fabelwesen, die in den mittelalterlichen Bestiarien den Kreis der beobachtbaren Tiere um die bloß vorstellbaren erweitern. Für sie gilt allesamt, was Stanley Cavell in seiner Anwendung von Kants Widerlegung des ontologischen Gottesbeweises hinsichtlich des Realitätseindrucks im Kino festhält: Existenz ist kein Attribut, und obwohl es diese Tiere nicht gibt, sind sie trotzdem in ihrer bildlichen Repräsentation real.²⁴ Von den Fabelwesen aus den Bestiarien

²³ Vinzenz Hediger: Schnell noch einen Film vor dem Aussterben. Die zeitliche Konfiguration von Evidenz im Tierfilm. In: Evidenz. Das sieht man doch! Hg. von Rolf Nohr. Hamburg 2004, S. 162–183.

²⁴ Vgl. dazu Vinzenz Hediger: Kleine Biologie des Filmtiers am Beispiel von Fischli/Weiß, „Ratte und Bär“. In: Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien. Hg. von Sabine Nessel et al. Berlin 2012, S. 27–32.

unterscheidet sich der dickhäutige „Haushund“ allerdings dadurch, dass er nicht nur durch seine äußere Form bestimmt ist, sondern auch durch sein Verhalten. Oder genauer: Sein Erscheinungsbild wird mit einer Reihe angeborener Verhaltensmuster kontrastiert, die ihn als Hund ausweisen, obwohl er hinsichtlich des körperlichen Phänotyps als Elefant wahrgenommen wird. In seiner Erscheinung auf der Leinwand findet CGI als Technik des Neuen zu sich selbst. Und zugleich ist das, was da erscheint, ein Tier, das den Stand der Zoologie im zwanzigsten Jahrhundert repräsentiert. Das ist insofern der Fall, als dieses Wesen nicht länger nur über die Form und die Merkmale des Körpers, sondern auch – ganz im Geist der Ethologie, der von Konrad Lorenz und Nikolaas Tinbergen seit den 1930er Jahren entwickelten biologischen Verhaltensforschung – über seine Verhaltensweisen definiert ist.

Einen vergleichbaren Vorgang des Einkopierens von Verhalten finden wir in *Cat-Friend vs Dog-Friend*, einem zweieinhalbminütigen YouTube-Video des Bostoner Comedy-Duos Fatawesome.²⁵ „Imagine if humans acted like pets“, lautet die *tag line* des Videos auf der Facebook-Seite des Duos. Wir sehen, wie ein junger Mann nach Hause kommt und von zwei Menschen begrüßt wird, die zwar sprechen, sich sonst aber wie Haustiere verhalten: Jimmy Craig wie eine Katze, Justin Parker wie ein Hund. Justin der Hund begrüßt den Mann schon an der Haustür freudig, schmiegt sich auf dem Sofa an ihn an, lädt ihn mit einem Football zum Spielen ein und belagert mit dem Ball auch Gäste, die später zu Besuch kommen. Jimmy die Katze bäugt hingegen den jungen Mann beim Eintreten skeptisch und rennt dann davon, steigt über Hund und Hausherrn hinweg aufs Sofa, spielt danach mit der Zeitung des Herrchens und stört ihn beim Lesen. Neben einem umgekippten Milchglas im Wohnzimmer verharret Justin der Hund schuldbewusst kauernnd, obwohl er nichts mit dem Missgeschick zu tun hat, während Jimmy die Katze, unbeteiligt daneben sitzt und aufreizend lässig gleich noch ein Glas vom Tisch wischt. Gegen Ende erbricht sich Jimmy auf den Küchenboden; das Video schließt damit, dass sich Justin der Hund daran macht, das Hochgewürgte aufzuessen. Das Video, das seit seinem Erscheinen 2012 über 29 Millionen Mal angeklickt wurde, nimmt sich aus wie ein zur Aufführung gebrachtes populäres Coffee Table Book, in dem es um das Verhalten von Haustieren geht. Für Desmond Morris, der eine ganze Reihe solcher Bücher veröffentlicht hat, wäre allerdings in diesem Zusammenhang der Mensch ein Zeigeorganismus, und dessen

25 fatawesome: *Cat-Friend vs Dog-Friend*. Video. In: Youtube.com, 12. Nov. 2011. Online unter: <https://youtu.be/GbycvPwr1Wg> (abgerufen am 16.10.2021). Für den Hinweis danke ich Rembert Hüser.

vermeintliche Anschmiegsamkeit würde er ebenso wie das entsprechende Verhalten einer Katze kalten Herzens als ernährungstechnisches Kalkül entlarven.

Jurassic Park wiederum ist eine Feier dessen, was der Historiker und Literaturwissenschaftler Perry Miller „American technological sublime“ genannt hat.²⁶ Dieser Film übt sein Publikum im Staunen über die Überwindung und Überbietung der Natur durch die Technik, die sogar das Reisen in der biologischen Tiefenzeit der Evolutionsgeschichte ermöglicht. Bei der Technik, die das vermag, und über die wir staunen sollen, handelt es sich zunächst und auch bis auf Weiteres um die neue digitale Bildtechnik des Films. Wie sich das Staunen anfühlt, macht dem Publikum die von Laura Dern gespielte Paläontologin Dr. Ellie Sattler anlässlich der ersten Begegnung mit den Sauriern in *Jurassic Park* vor. Ihr stauendes Gesicht ist zu sehen, bevor der Schnitt auf die Saurier folgt (vgl. Abb. 2). In *George of the Jungle* dient in einer Szene, in der offenkundig dieser schnell kanonisch gewordene Moment aus Steven Spielbergs Film parodiert wird, ebenfalls eine stauende blonde weiße Frau als Einkoppelungsfigur: die reiche amerikanische Erbin Ursula (vgl. Abb. 3 und 4).²⁷ Ihr stellt der Waldmensch seinen pachydermischen Hund vor, bevor er ihn apportieren lässt. Dr. Sattler und Ursula sind Schwes-



Abb. 2: Blonde Forscherin sieht ihren ersten Saurier in freier Wildbahn: Laura Dern in *Jurassic Park*, © Universal 1993.

²⁶ David E. Nye: *The American Technological Sublime*. Cambridge, Mass. 1994.

²⁷ Als ‚Einkoppelungsfigur‘ wird in der Kunstgeschichte eine Person am Bildrand bezeichnet, welche die Rolle des Zuschauers:der Zuschauerin innehat und den Betrachter:innen so den Einstieg in das Bildgeschehen erleichtert.



Abb. 3 und 4: Reiche blonde Erbin trifft pachydermischen Hund, der hechelt und Pfötchen gibt: *George of the Jungle*, © Walt Disney Corp. 1997.

tern im Geiste, sie stehen in der Tradition von Jane Parker aus den *Tarzan*-Filmen, die auch als Statthalterin des weißen, westlichen Publikums angesehen werden kann. Als Einkoppelungsfiguren vermitteln diese Frauen eine Sicht auf Indigene und wilde Tiere an entlegenen Orten – eine Beschreibung, die so durchaus auch auf die Versuchsperson aus Eibl-Eibesfeldts *Erstbegegnungs*-Film *E 2863* zutrifft.²⁸

Die Komik des pachydermischen Hundes in *George of the Jungle* hat etwas mit Fallhöhe und Größenverhältnissen zu tun. Denn die besagte Parodie verstärkt den

²⁸ Brady Earnhart: A colony of the imagination. Vicarious spectatorship in MGM's early „Tarzan“ films. In: *Quarterly Review of Film and Video* 24 (2007), H. 7 (2007), S. 341–352.

in diesem Film ins Treffen geführten anarchischen Witz, eine Bildtechnik des technologisch Sublimen *par excellence* für die Herstellung absurd erscheinender ethologischer Fabelwesen einzusetzen. Zugleich lebt die Szene von dem, was man eine „Komik der Skalierung“ nennen könnte. Skalierung ist die Fähigkeit eines Systems, unter Beibehaltung seiner Funktionalität die Größe zu verändern. Dafür ist die digitale Projektion des Verhaltensprogramms des Hundes auf den Körper des Elefanten, eines vielfach größeren Organismus, ein gelungenes Beispiel. Die Komik der Szene liegt jedoch nicht nur in der Veränderung der Größenverhältnisse, sondern rührt auch daher, dass der Elefant in Bewegung so gezeigt wird, als würde die Schwerkraft auf ihn nicht anders wirken als auf den um ein Vielfaches leichteren Hund. Die Saurier in *Jurassic Park* bewegen sich ihrem Gewicht entsprechend langsam und bringen die Erde zum Erzitern; der Elefant in *George of the Jungle*, der sich ähnlich schwerfällig bewegen müsste, tollt hingegen herum wie ein junger Hund. Die Realismus-Prätentionen des Hollywood-Blockbuster-Kinos liefern also die Fallhöhe; in ihrer Verballhornung liegt der Witz der Skalierung.

Die Komik der Skalierung lässt sich aber auch als Beispiel für das Lachen im Sinne von Henri Bergson verstehen. Das Lachen, so Bergson, wird dann provoziert, wenn etwas Mechanisches, Steifes oder Starres etwas Lebendigem aufgeprägt wird.²⁹ Das geschieht hier auf zweierlei Arten: Die skalierende Projektion des Hundeverhaltens auf den Elefantenkörper lässt im Kontrast dessen schwergängige Materialität hervortreten. Und zugleich wird in diesem Zusammenhang die digitale Animation selbst als technisches System sichtbar, das sich dem lebenden Körper aufprägt und mittels der Mechanik der Projektion über ihn verfügt. Dem Bergsonschen Verständnis des Lachens entspricht auch das YouTube-Video *Cat-Friend vs Dog-Friend* mit Justin dem Hund und Jimmy der Katze. Denn für die europäischen Anthropologien ist die Annahme leitend, dass sich Menschen von Tieren dadurch unterscheiden, dass sie über einen Geist, einen Willen, eine Seele verfügen, womit sie von der körperlichen Mechanik der bloßen Bedürfnisbefriedigung befreit sind und frei handeln, Individualität entwickeln können.³⁰ Genau diese Differenz wird problematisch, ja droht zu kollabieren, wenn menschlichen Akteur:innen leicht als Verhaltensweisen von Haustieren erkennbare Handlungsmuster aufgeprägt werden. Der Freiraum für das Handeln und die Individualität

29 Henri Bergson: Das Lachen/Le rire. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übers. von Roswitha Pancherel-Walter. Hamburg 2011.

30 Vgl. dazu etwa Tugendhats Überlegungen zur Artenspezifität philosophischer Anthropologie: „Nur in der Anthropologie geht es um die Frage nach der Art, wie man sich selbst und die Welt versteht. Bei anderen Spezies fänden wir es merkwürdig, von einem Sich-so-oder-so-Verstehen zu sprechen, und selbst wenn wir uns etwas darunter vorstellen könnten, hätten wir keinen Zugang dazu.“ (Ernst Tugendhat: Anthropologie statt Metaphysik. 2. Aufl. München 2010, S. 36).

des Menschen weichen der Mechanik formstarrten tierischen Verhaltens. Dabei tritt etwas zutage, das „unserer lebendigen Persönlichkeit fremd ist“ – jene Automatismen, die sich in jeder Person festsetzen und die komisch wirken, wenn sie imitiert, also von den Individuen abgetrennt werden.³¹

Einen vergleichbaren Effekt erzielt der Film *Der „Augengruß“ im Kulturvergleich* von Eibl-Eibesfeldt, der im Unterschied zu *George of the Jungle* und *Cat-Friend vs Dog-Friend* nicht komisch gemeint ist und im Gegensatz zu Ersterem ohne Tricktechnik auskommt. Stattdessen setzte der Autor ganz auf die älteste filmische Technik, die unter anderem von Sergej Eisenstein zur filmischen Technik schlechthin erklärt wurde und zur Essenz der Filmkunst:³² auf den Schnitt. *Der „Augengruß“ im Kulturvergleich*, Registernummer D 1824, wurde 1993 für das Institut für den Wissenschaftlichen Film realisiert. Verwendet wurde dafür Material aus dem Humanethologischen Filmarchiv, das Eibl-Eibesfeldt und sein Mentor und Forschungspartner, der Meeresbiologe und Verhaltensforscher Hans Hass, zwischen 1965 und 1985 zusammengetragen haben. Der Film ist so etwas wie der Blockbuster der filmbasierten humanethologischen Forschung; nicht von ungefähr erscheint auf der Webseite des Humanethologischen Filmarchivs an prominenter Stelle ein GIF mit einem Ausschnitt aus diesem Werk – es dient damit als Emblem für das ganze Projekt und ist das bekannteste Beispiel für die Präsentation eines Artefakts aus dem Archiv.³³ „Das kurze Heben der Augenbrauen drückt bei uns Menschen soziale Kontaktbereitschaft aus“, so das männliche Voiceover mittlerer Tonlage zu Beginn des Films.³⁴ Währenddessen sehen die Betrachter:innen eine junge Frau mit dunkelblonden Haaren und einem blassgelben Hemd, die am Boden sitzt und ein kleines Kind hält, das auf ihrem Knie sitzt. Die Frau interagiert mit dem Kind, indem sie es anspricht und dazu die Augenbrauen hebt. Die Kamera zoomt auf ihr Gesicht, damit der Augengruß besonders deutlich zu sehen ist. Es folgt eine sechsminütige Sequenz mit über dreißig weiteren Einstellungen – vorwiegend Großaufnahmen, welche die Gesichter von Menschen unterschiedlicher geographischer Herkunft zeigen, die mit dem Heben der Augenbrauen andere Menschen grüßen oder Kommunikations- und Interaktionsbereitschaft signalisieren (vgl. Abb. 5).

³¹ Bergson erklärt das, was an der Imitation Lachen provoziert, dadurch, dass wir nachahmen, was an „unserer Gestik monoton, mechanisch und folglich unserer lebendigen Persönlichkeit fremd ist. Jemanden nachahmen heißt den Teil Automatismus, der sich in ihm festgesetzt hat, von seiner Person abtrennen.“ (Bergson: *Das Lachen*, S. 32).

³² Vgl. David Bordwell: *The idea of montage in Soviet art and film*. In: *Cinema Journal* 11 (1972), H. 2, S. 9–17.

³³ Vgl. Webseite des Humanethologischen Filmarchivs der Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung. Online unter: www.humanetho.de (abgerufen am 21.10.2021).

³⁴ Im Film: 00:33–00:35 min.



Abb. 5: *Der „Augengruß“ im Kulturvergleich*, 1993 © Humanethologisches Filmarchiv.

Die Serie dient als Beweismittel dafür, dass der Augengruß der „weltweite Ausdruck freundlicher Zuwendung“ ist – so der Kommentar zu den Aufnahmen.³⁵ Ob es sich nun um eine schwedische Großmutter handelt, die mit ihren Enkeln interagiert, eine !Ko-Frau, die mit ihrem Kind spielt, um einen Mann vom Rangiroa-Atoll oder einen aus Sri Lanka: stets ist es „der gleiche, sehr formkonstante Bewegungsablauf“, den die Aufnahmen zeigen.³⁶

Die Reihe der Aufnahmen ließe sich fortsetzen, aber spätestens nach sechs Minuten ist der Beweis erbracht: Der Augengruß ist ein Bewegungsablauf, der ganz unabhängig von variablen Faktoren wie Lokalität, Sozialstruktur, Wirtschaftsform oder Sprache in zuverlässiger Weise beobachtet werden kann und stets die gleiche Funktion hat, nämlich eine kommunikative Situation herzustellen. Diesen Punkt untermauert noch einmal die letzte Einstellung in der Reihe, in der eine Frau in traditioneller japanischer Kleidung gezeigt wird, die ebenfalls die Augenbrauen zum Gruß hebt. „In Japan ist die Schaustellung von Affektsignalen strenger reglementiert; man geht mit diesen Zeichen sparsamer um“, so der Kommentar,³⁷ um dann anzufügen, dass der Augengruß als „weltweite[r] Ausdruck freundlicher Zuwendung“ jedoch sogar hier im Rahmen von Interaktionen zu beobachten sei. Die

³⁵ Im Film: 06:01 min.

³⁶ Im Film: 01:19 min.

³⁷ Im Film: 05:53–05:55 min.

letzte Einstellung ist somit als Antwort auf den stärksten möglichen Einwand gegen die Feststellung von Universalien, nämlich dass der Emotionsausdruck immer auch kulturell bedingt ist, zu verstehen. Der Anthropologe Paul Ekman vertritt in seinen kulturvergleichenden Studien zum Emotionsausdruck, an denen er so wie Desmond Morris und Irenäus Eibl-Eibesfeldt in den 1960er Jahren zu arbeiten beginnt, die Position, dass das menschliche Ausdrucksrepertoire sechs konstante Basisemotionen umfasst, die allerdings von kulturell spezifischen *display rules*, also Reglements der Schaustellung von Affektsignalen (um die Wortwahl des Kommentars von Eibls Film aufzugreifen), überformt sein können.³⁸ Das Beispiel aus Japan konzediert die Bedeutsamkeit dieser Differenzierung und ist zugleich der Extremfall, mit dem der endgültige Beweis erbracht wird: Selbst in einem kulturellen Kontext mit strengsten *display rules* ist der Augengruß beobachtbar. Oder anders gesagt: Die eigentliche Pointe des Kulturvergleichs in der Humanethologie besteht darin, dass man am Ende die Kultur und kulturelle Faktoren, die das Verhalten überformen, aus der Gleichung austreichen kann, um so zu dem kulturvorgängigen biologischen Substrat menschlicher Handlungsweisen vorzudringen. Die Beweisführung ist vor diesem Hintergrund eine doppelte. Der Film präsentiert nicht nur eine der frühesten Entdeckungen der Humanethologie, die über die ersten 25 Jahre der Laufzeit von Eibl-Eibesfeldts Arbeit immer wieder bestätigt wird. Er validiert zugleich in exemplarischer Weise den Forschungsansatz der Humanethologie, ihr kulturvergleichendes Forschungsprogramm und dessen leitende Methode sowie die wichtigsten der in diesem Zusammenhang getroffenen Annahmen.

Eibl-Eibesfeldts Position ist eine dezidiert monogenetische. Das bedeutet, dass er davon ausgeht, dass die Menschheit gattungshistorisch gesehen eine Einheit bildet. Dahingehend bezieht er sich ausdrücklich auf Darwin. Die Originalität von Darwins Evolutionstheorie besteht zum einen darin, dass mit ihr das Leben als historischer Prozess definiert werden kann, dass also die statische Stufenordnung des Seins, von der noch die Naturforscher:innen der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ausgehen, durch die Idee von einer gemeinsamen Herkunft aller Lebensformen ersetzt wird.³⁹ Zum anderen tritt bei Darwin – darin ist er

38 Paul Ekman, Richard Sorenson und Wallace V. Friesen: Pan-cultural elements in facial displays of emotion. In: Science 164 (1969), H. 3675, S. 86–88.

39 „Gemäß der darwinistischen Evolutionstheorie ist die Entwicklung der Tier- und Pflanzenwelt ein genuin geschichtlicher Prozess, d. h. ein irreversibler und einzigartiger, unwiederholbarer Prozess, dessen Resultate nicht wie bei der Individualentwicklung von Organismen in den Ausgangsbedingungen vorprogrammiert, sondern offen sind, ein Prozess, in dem der Zufall eine konstitutive Rolle spielt und dem dennoch aufgrund gewisser Feedback-Effekte eine Tendenz zur Optimierung der ‚natürlichen Technologie‘ eigen ist.“ (Wolfgang Lefèvre: Die Entstehung der biologischen Evolutionstheorie. Frankfurt 2009, 7–8).

ganz Repräsentant der großen Strömungen der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts – die materialistische Vorstellung von der natürlichen Selektion als probabilistischer, ergebnisoffener Prozess an die Stelle der Mutmaßung, es gebe eine Zweckursache der Lebensformen, einen göttlichen Plan oder eine Vorbestimmung. Nicht auf einen Plan, sondern auf Kontingenz und Wahrscheinlichkeit gehen die beobachtbaren Lebensformen gemäß Darwin zurück, und nicht die Gattung als Sammelkategorie, sondern Differenz und die Spezifik des Individuums sind die maßgeblichen Größen im Rahmen seiner Untersuchungen. Insofern ist *On the Origin of Species* ein irreführender Titel, geht es in diesem Buch doch gerade darum, dass es keine „Arten“ gibt, sondern nur Individuen, die miteinander verwandt sind. Ebenso müssen vor diesem Hintergrund Zweifel angemeldet werden an der Idee von der Einheit der Menschheit, von der die Ethologie ausgeht. Diese Einheit gründet auf der gemeinsamen Herkunft, wofür der Nachweis erbracht wird, indem man im Zuge eines Kulturvergleichs allgemeingültige Aspekte des menschlichen Verhaltens herausarbeitet, die gerade nicht spezifisch sind für die jeweilige Kultur.

Entsprechend besteht Eibl-Eibesfeldts Forschungsprogramm aus einer Reihe von vergleichenden Langzeitstudien. Diese sind so konzipiert, dass sie die Entwicklungsstufen menschlicher Wirtschaftsformen repräsentieren, wie sie die Paläoanthropologie definiert hat. So dienen die seit 1970 beforschten drei Kulturen der Kalahari-Buschleute, die !Ko, die G/wi und die !Kung, als „Modell altsteinzeitlicher Jäger[:innen] und Sammler[:innen]“, die Yanomami des oberen Orinoko repräsentieren seit 1969 die Wildbeuter:innen und beginnenden Gartenbauer:innen, die seit 1975 beforschten Eipo des Berglandes von West-Neuguinea (Irian Jaya) sind die neusteinzeitlichen Pflanze:r:innen und die Himba in Namibia (seit 1971) stellen traditionelle Viehzüchter:innen dar. Hinzu kommen ab 1981 die Bewohner:innen der Trobriand-Inseln und ab 1965 verschiedene Gruppen von Balines:innen, die spätere zivilisatorische Entwicklungsstufen repräsentieren sollen.⁴⁰

Zu den leitenden Annahmen des kulturvergleichenden Forschungsprogramms gehört, dass damit verschiedene Epochen einander gegenübergestellt werden, dass also das gegenwärtige Dasein der Menschheit durch eine an unterschiedlichen Wirtschaftsformen festzumachende Ungleichzeitigkeit der Entwicklungsstufen gekennzeichnet ist. Dabei impliziert das Forschungsdesign, dass diese historische Einheit der Ungleichzeitigkeit nur von der höchsten Entwicklungsstufe in den Blick genommen werden kann. Der Kulturvergleich der Humanethologie bewegt sich damit durchaus noch im Horizont des Geschichtsverständnisses, das Friedrich

⁴⁰ Das Humanethologische Filmarchiv: Kulturvergleichende Langzeitstudie. Online unter: www.humanetho.de/de/Archiv.html (abgerufen am 21.10.2021).

Schiller im Revolutionsjahr 1789 in seiner Jenaer Antrittsvorlesung als Professor für Universalgeschichte entwirft. Die Entdeckungen der europäischen Seefahrer, so Schiller, „geben uns ein ebenso lehrreiches als unterhaltendes Schauspiel“. Er vergleicht die „Völkerschaften, die auf den mannichfaltigsten Stufen der Bildung um uns herum gelagert sind“, mit „Kinder[n] verschiedenen Alters“, die „um einen Erwachsenen herumstehen“. Dabei erinnern sie den europäischen Menschen durch ihr Beispiel daran, „was er selbst vormals gewesen, und wovon er ausgegangen ist“. Lehrreich wird das „Schauspiel“ durch die Analogie von biologischer Lebensgeschichte und Menschheitsgeschichte. „Eine weise Hand“, so Schiller,

scheint uns diese rohen Völkerstämme bis auf den Zeitpunkt aufgespart zu haben, wo wir in unserer eignen Kultur weit genug würden fortgeschritten seyn, um von dieser Entdeckung nützliche Anwendung auf uns selbst zu machen, und den verlohrnen Anfang unseres Geschlechts aus diesem Spiegel wieder herzustellen.⁴¹

Für Eibl-Eibesfeldts Förderer und anfänglichen Forschungspartner Hans Hass wiederum, seines Zeichens Haiforscher und Pionier des Tauchens, stellt das Hinabgleiten in die Tiefen des Ozeans in ähnlicher Weise auch ein Eintauchen in die biologische Tiefenzeit dar. Nicht von ungefähr lautet der Titel eines seiner populären Sachbücher *Wir kommen aus dem Meer*.⁴² Mit der Humanethologie kehren Hass und Eibl-Eibesfeldt aufs Festland und zugleich zu Schiller zurück. Im Rahmen des kulturvergleichenden Forschungsprogramms wird die Gattungsgeschichte als über den Erdball verteiltes Schauspiel aufgefasst, in dem die räumliche Distanz zwischen Menschen die Gleichzeitigkeit und zeitliche Kohärenz des Ungleichzeitigen ermöglicht.

Der Film *Der „Augengruß“ im Kulturvergleich* ist mit seiner seriellen Montage eines formkonstanten Bewegungsablaufs, der kulturunabhängig beobachtbar ist, aber nicht bloß das Medium der Wiedergabe visueller Beweismittel für die Einheit der Menschheit. Er bringt diese Beweise auch performativ hervor. *Der „Augengruß“ im Kulturvergleich* bemüht sich um Nüchternheit, was sich schon anhand des Stimmprofils und des Tonfalls der Sprecherstimme zeigt. Auch die Montage dient nicht der Erzielung einer künstlerischen Wirkung, vielmehr soll damit die Stringenz der Beweisführung sichergestellt werden. Aber der Film ist nicht langweilig. Er ist, gemessen an den Standards des Wissenschaftsfilms, geradezu ein *feel-good movie*. Er handelt von positiven Emotionen, von freundlichen Einladungen zur

⁴¹ Friedrich Schiller: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede. In: Sämtliche Werke. Bd. IV: Historische Schriften, hg. von Peter-André Alt. München 2004, hier S. 754.

⁴² Hans Hass: *Wir kommen aus dem Meer*. Forschungen und Abenteuer mit der XARIFA. Berlin 1957; vgl. auch Hediger: *Chance wrote the screenplay*.

Kommunikation. Zwar lösen diese in einigen Beispielen Verlegenheit und Schamgefühle aus, aber auch diese Momente der Verlegenheit haben ihren Charme und sind eher anrührend als peinlich. Die Grundstimmung des Films ist heiter; *Ein freundlicher Gruß geht um die Welt* wäre ein möglicher alternativer Titel im Stil des deutschen Nachkriegskinos. Mehr noch: Die Freundlichkeit der Protagonist:innen des Films ist ansteckend. Die unwillkürliche Nachahmung von Gesichtsausdrücken, die auf der Leinwand zu sehen sind, ist eine wichtige Dimension der Filmerfahrung, die in der Filmtheorie im Anschluss an die kognitionspsychologische Emotionsforschung unter dem Oberbegriff der ‚Empathie‘ als *facial mimicry*, *emotional mimicry* und mitunter auch mit Blick auf gesamtkörperliche Erfahrungen als *motor mimicry* beschrieben wird.⁴³ Diesbezüglich lässt sich mit dem Begriff der ‚Ansteckung‘ ein Wirkungsmoment der *emotional simulation* (Murray Smith) beschreiben.⁴⁴ Dabei übernehmen die Zuschauer:innen nicht nur einen Gesichtsausdruck von einer Figur auf der Leinwand, sie bilden auch die damit verbundene Gefühlslage nach – sie empfinden dasselbe wie der:die Protagonist:in. Diese Reaktion geschieht unwillkürlich, ausgelöst durch das Gesicht auf der Leinwand, und sie wird bisweilen bewusst wahrgenommen und reflektiert, aber erst, wenn sie sich bereits vollzieht. Der emotionalen Situation der Zuseher:innen in Folge der Ansteckung durch *facial mimicry* ist es geschuldet, dass die Aufzählung in *Der „Augengruß“ im Kulturvergleich* nicht monoton, sondern erheiternd wirkt. Am Ende des Films ist das Publikum selbst Teil der augengrüßenden Weltgemeinschaft, die sich als solche auch und gerade im Zeigen und Schauen des Films konstituiert.

Aber was ist daran komisch?

Der „Augengruß“ im Kulturvergleich ist ein dezidiert humorloser Film. Kein Verdacht der Witzigkeit stört die Beweisführung. Auch ist der Film kein fingiertes Artefakt, das mit der anarchischen Implantierung von Verhaltensmustern über Art- und Gattungsgrenzen hinweg eine künstlerische Wirkung erzielen will. Wenn auch nicht ein Dokumentarfilm im Sinne einer deliberativen Darstellung sozialer Tatsachen, so ist der Film doch eine Dokumentation, entstanden unter genau definierten Kontrollbedingungen. Durch die Darlegung des Verfahrens im Vorspann und den Tonfall der Voiceover sichert sich der Film auch dagegen ab, anders gelesen zu werden denn als wissenschaftliche Dokumentation. Ein Wechsel dessen,

43 Carl Plantinga: Emotion and affect. In: The Routledge Companion to Philosophy and Film. Hg. von Paisley Livingston und Carl Plantinga. London 2008; Christine Noll Brinckmann: Motor mimicry in Hitchcock. In: Color and Empathy. Essays on Two Aspects of Film. Amsterdam 2014, S. 135–144.

44 Murray Smith: Altered states. Character and emotional response in the cinema. In: Cinema Journal 33 (1994), H. 4, S. 34–35.

was Roger Odin den *Modus der Lektüre* nennt, ist nur schwer vorstellbar.⁴⁵ Einen mit pompöser Attitude vorgetragenen Trailer von Cecil B. DeMille aus dem Jahr 1956 kann ein Publikum des einundzwanzigsten Jahrhunderts anschauen, als handle es sich um eine Parodie. Der „Augengruß“ im *Kulturvergleich* lässt eine solche Mischung aus einem Lachen über die gewollte und die ungewollte Komik eines filmischen Artefakts nicht zu. Das einzige Vergnügen, das er zulässt, ist das der Eingliederung in die Weltgemeinschaft der Augengrüßenden durch faziale Mimikry. Es ist auch nicht so, dass einem das Lachen im Hals stecken bleiben würde, wie etwa bei Becketts *Endgame*, wo die Figuren scheitern, aber der Horizont ihres Strebens nicht mehr erkennbar ist und damit ihr Scheitern auch nicht mehr zum Lachen reizt.⁴⁶ Bei Der „Augengruß“ im *Kulturvergleich* gelingt im Gegensatz dazu die Beweisführung, dieser Film ist an seinem eigenen Anspruch gemessen ein Erfolg.

Die Komik des Films liegt also tiefer.

Wenn Konzepte wie *Geist* oder *Wille* Namen sind für das, was den Menschen vom Tier unterscheidet und was ihn aus den Zwängen der Biologie befreit, dann zeigt ein Film wie Der „Augengruß“ im *Kulturvergleich* mit seiner Reihung gleichförmiger Bewegungsabläufe, wie sehr das Gattungswesen Mensch weiterhin von diesen Zwängen bestimmt ist, in welchem Maße die Biologie den Menschen ausmacht. Über *The Naked Ape* sagte Desmond Morris: „My book was about the way people behave, about the way they act, not the way they think.“⁴⁷ Das lässt sich auch über die Filme des Humanethologischen Filmarchivs sagen. Darin zu sehen sind formstabile Verhaltensweisen. Das sind Erscheinungen von einer solchen Prägnanz, dass sie sich mittels entsprechender Bildtechniken anderen Gattungswesen ohne Rücksicht auf deren mentale Zustände aufprägen lassen, wie das etwa für *George of the Jungle* gemacht wurde. Besonders komisch wirkt das, wenn es sich um vertraute Verhaltensweisen von Tieren handelt, die von Menschen übernommen werden. Der „Augengruß“ im *Kulturvergleich* betreibt nicht das Geschäft der künstlerischen Aufprägung und Verschiebung, sondern der dokumentarischen Freilegung. Was er aber freilegt, ist die inhärente Mechanik des menschlichen Verhaltens. Die einnehmende Wirkung der Eröffnung der Kommunikation durch den Augengruß ebnet den Weg zur Einsicht, dass hier ein Ablauf offenbar wird, der zwar auch willkürlich ausgelöst werden kann, der in der Regel aber unwillkürlich vonstattengeht – so wie er auch vom Publikum des Films durch faziale Mimikry unwillkürlich nachgeahmt und nachgestellt wird. Das ist vielleicht nicht auf Anhieb

⁴⁵ Roger Odin: Kommunikationsräume. Eine Einführung in die Semiopragmatik. Übers. und hg. von Guido Kirsten et al. Marburg 2019.

⁴⁶ Wolfgang Iser: Die Artistik des Misslingens. Ersticktes Lachen im Theater Becketts. Heidelberg 1979.

⁴⁷ Morris: *Naked Ape*, S. XX.

lustig, dafür jedoch latent komisch in einem doppelten Sinne: Die Humanethologie entdeckt – dahingehend ist sie mit dem Animationsfilm verwandt, der, wie die Ethologie, in den späten 1920er Jahren seine prägnante Form gewinnt – eine Mechanik, die im Lebendigen selbst liegt. Die Vorstellung von menschlicher Individualität und Freiheit, die zumindest im Moment des Fokussierens auf das Programmhafte des Verhaltens hinter ein Bild vom Menschen als biologisch determiniertes Geschöpf zurücktritt, liefert die für die Komik notwendige Fallhöhe. An die Stelle dieser Vorstellung vom eigenen Willen tritt angesichts der Evidenz, die das Humanethologische Filmarchiv schafft, das Bild vom Menschen als ein tragikomisches Wesen, das viel stärker in die Biologie verstrickt ist als es meint.

Die latente Komik wird an einem Punkt ausdrücklich: In den Parapraxen der Übersprungshandlungen, die das ethologische Gegenstück zur Freudschen Fehlleistung bilden. Morris behandelt sie in seinem Buch unter dem Begriff *tics*, er beschäftigt sich mit Verhaltensstereotypen, die als Reaktion auf eine Überforderung durch Neuheit, auf eine *novelty overdose* zu beobachten sind. Der Manager, der auf einen Anruf wartet und mit den Fingern auf seinen Schreibtisch trommelt; die Frau, die im Wartezimmer am Griff der Handtasche nestelt; das Kind, das verlegen seinen Körper hin und her wiegt; der Student, der bei der Prüfung seinen Bleistift zerkaut; der Polizist, der nervös seinen Schnurrbart zwirbelt: „We know all the signs“, so Morris.⁴⁸ Die latente Komik des vorprogrammierten Verhaltens, dieses Inventar verräterischer Gesten, die wie *tics* anmuten, die aber auf ein anderes Verhalten verweisen, das vorübergehend nicht ausgeführt werden kann, wird zum Stoff einer Komödie des Unwillkürlichen. Besonders wenn wir die Zeichen zu deuten wissen, „when we know all the signs“, darf gelacht werden, über und mit den Betroffenen, denn ihre Biologie ist auch die unsrige.

Die Plastizität von Natur und Kultur

Humanetholog:innen sind auf der Suche nach einem Verhalten, das ihnen als biologisches Substrat menschlichen Handelns und menschlicher Gesellschaft erscheint. (Wobei sie die Unterscheidung von Verhalten und Handeln genau besehen nicht anerkennen, wenn sie von „Triebhandlungen“ oder „Instinkthandlungen“ sprechen.) Sie sind dezidiert nicht auf der Suche nach dem, was in der klassischen Vertragstheorie etwa bei Hobbes oder Rousseau „Naturzustand“ heißt: ein Zustand der aller Gesellschaft oder Staatlichkeit vorgängigen Vereinzelung, dem zu entkommen sich die Menschen an einem nicht näher bestimmten Punkt in

⁴⁸ Morris: *Naked Ape*, S. 138.

ihrer Vorgeschichte zu politischen Einheiten zusammengetan haben.⁴⁹ Vielmehr gilt für Humanetholog:innen die Annahme, dass jede soziale Struktur eine Fortsetzung der Biologie mit anderen Mitteln ist. „It is the biological nature of the beast“, so Morris, „that has moulded the social structure of civilization, rather than the other way around.“⁵⁰ Sowohl Eibl-Eibesfeldt als auch Morris, der sich neben seiner Karriere als Verhaltensforscher auch noch einen Namen als surrealistischer Künstler macht,⁵¹ betrachten auch die Kunst unter diesem Gesichtspunkt. So untersucht Eibl-Eibesfeldt balinesische Wächterfiguren als künstlerische Korrelate und Ausformungen angeborener Droh- und Abwehrgesten,⁵² während Morris zwar zunächst die Malerei von Schimpansen ausstellt, schließlich aber das Herstellen von Bildern als Kriterium der Humandifferenz definiert und als Voraussetzung für zivilisatorischen Fortschritt analysiert.⁵³ Anhand der Auseinandersetzung mit Kunst wird besonders deutlich, was neben kulturunabhängigen, formkonstanten Verhaltensabläufen der zentrale Forschungsgegenstand in der Humanethologie ist: Die Grenze zwischen stammesgeschichtlicher Anpassung und individuellem oder kollektivem Lernen, oder, um die ganz großen Begriffe ins Treffen zu führen, jene zwischen Natur und Kultur. Im Zuge neuerer Entwicklungen in der Ethnologie, etwa im Anschluss an die Arbeiten von Philippe Descola, müsste man allerdings letztgenannte Begriffe unter Führungszeichen setzen.⁵⁴ Descola unterscheidet zwischen vier großen Ontologien, die – auch wenn sie nicht überall gleichermaßen präsent sind – weltweit eine Rolle spielen: Animismus, Totemismus, Analogismus und Naturalismus. Ontologien im Sinne von Descola sind so etwas wie kantische Schemata, welche die Welt erkennbar machen, damit aber auch bestimmen, was an der Welt erkennbar ist. Der Naturalismus ist für Descola die tonangebende Ontologie moderner europäischer Wissens- und Wissenschaftssysteme, in deren Zentrum eben die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur steht, die sich am Ende des neunzehnten Jahrhunderts mit der Institutionalisierung der modernen Natur-

49 Wolfgang Kersting: Vertragstheorien. Kontraktualistische Theorien in der Politikwissenschaft. Stuttgart 2016, Kap. 5–7.

50 Morris: *Naked Ape*, S. 79.

51 Morris' Gemälde, die Einflüsse von Dalí, Miró und Matisse aufweisen, wurden in die Sammlungen maßgeblicher britischer Kunstmuseen aufgenommen, darunter die Tate Gallery und das Swindon Museum in Bath, ein wichtiges Museum für britische Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Morris hat zudem ein Buch über den Surrealismus veröffentlicht. Vgl. Desmond Morris: *Das Leben der Surrealisten*. Übers. von Willi Winkler. Berlin 2020.

52 Eibl-Eibesfeldt: *Der vorprogrammierte Mensch*, S. 249–276.

53 Desmond Morris: *The Biology of Art. A Study of the Picture Making Behavior of the Great Apes and Its Relationship to Human Art*. New York 1962; Morris: *Naked Ape*, S. 125–134.

54 Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*. Aus dem Franz. von Eva Moldenhauer. Frankfurt 2005.

wissenschaften verfestigt. Die Suche nach der Grenze, die Natur von Kultur trennt, verläuft entlang eines hermeneutischen Zirkels: Die Existenz dieser Grenze wird von der Ontologie vorausgesetzt, die zugleich den Horizont definiert, innerhalb dessen die Suche nach der Trennungslinie vonstattengeht. Es gehört zur Arbeit mit und an dieser Ontologie, die Frage nach der Bestimmung der Grenze immer wieder neu aufzuwerfen. Für Eibl-Eibesfeldt ist klar, dass eine komplette Inventarisierung der *fixed action patterns* im Humanethologischen Filmarchiv die Beantwortung dieser Frage verspricht. In einem Aufsatz von 1982 gibt sich der amerikanische Verhaltensforscher Peter C. Reynolds als Anhänger des Ansatzes und der Methode von Eibl-Eibesfeldt zu erkennen, er stellt darin aber zugleich ausgehend von seinen eigenen filmbasierten Arbeiten zum Kinderspiel zwei leitende Hypothesen auf, mit denen er die Herangehensweise der Humanethologie grundlegend in Frage stellt. Zum einen wendet Reynolds die Prämisse der evolutionären Adaption und Nützlichkeit auf kulturelle Formationen und Handlungsweisen an, und zum anderen versucht er nachzuweisen, dass die grundlegenden Elemente des Verhaltens kleinteiliger und partieller sind als die vergleichsweise umfangreichen formkonstanten Abläufe, auf die der Begriff *fixed action patterns* zielt.⁵⁵ Mit dieser Kritik verweist Reynolds auf eine Schwierigkeit der Humanethologie: Die Zahl der Beispiele menschlicher Verhaltensprogramme, welche die Prägnanz des Augengrußes haben und die sich in ähnlicher Weise durch ein sogenanntes *Ethogramm*, eine inventarisierende Liste von Verhaltenseinheiten, beschreiben lassen (wie etwa ein Verhaltensmuster eines Vogels), ist begrenzt. Das Humanethologische Filmarchiv beherbergt nach Abschluss der Arbeiten 2007 über 600 Stunden Filmmaterial, wovon jedoch ein Gutteil aus konservatorischen, ethischen und/oder rechtlichen Gründen nicht oder noch nicht zugänglich ist.⁵⁶ Solange das Material auch für die Forschung nicht in vollem Umfang zugänglich ist, lässt sich die Arbeitshypothese, auf deren Grundlage das Archiv aufgebaut wurde, weder gänzlich verifizieren noch falsifizieren. Und solange das nicht möglich ist, ist die Frage zulässig, ob die latente Komik des humanethologischen Verhaltensbegriffs nicht vielleicht deswegen latent bleibt, weil das biologische Substrat des Gattungswesens Mensch plastischer ist als es die Annahme des Mechanischen im Lebendigen selbst nahelegt.

⁵⁵ Peter C. Reynolds: Affect and instrumentality. An alternative view on Eibl-Eibesfeldt's human ethology. In: Behavioral and Brain Sciences 5 (1982), H. 2, S. 267–273.

⁵⁶ Zu den veröffentlichten Filmen aus dem Archiv vgl. das Verzeichnis auf der Website. Online unter: www.humanetho.de/de/IWF2.html (abgerufen am 21.10.2021).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Irenäus Eibl-Eibesfeldt: *Erstbegegnung mit weißer Besucherin*, 1969, HF-Nr.: 148, Film-Nr. IWF: E 2863, Standbild 00:07:06 min. © Humanethologisches Filmarchiv.
- Abb. 2** Blonde Forscherin sieht ihren ersten Saurier in freier Wildbahn. Aus: Steven Spielberg: *Jurassic Park*, 1993, Standbild 00:19:28 min. © Universal 1993.
- Abb. 3 und 4** Reiche blonde Erbin trifft pachydermischen Hund, der hechelt und Pfötchen gibt. Aus: Sam Weisman: *George of the Jungle*, 1997, Standbild 00:20:10 min. © Walt Disney Corp. 1997.
- Abb. 5** Irenäus Eibl-Eibesfeldt u. Hans Hass: *Der „Augengruß“ im Kulturvergleich*, 1993, HF-Nr.: 192, Film-Nr. IWF: D1824, Standbild 00:02:39 min. © Humanethologisches Filmarchiv.