

Tarzan und der Tonfilm.

Verhandlungen zwischen »science« und »fiction«

SHANE DENSON

Die Geschichte der Tarzan-Figur markiert Schnittstellen zwischen literarisch-fiktionalen und wissenschaftlichen Diskursen (Evolutionstheorien, Eugenik, Genetik, Soziobiologie, Primatologie, Anthropologie usw.) – zwischen »science« und »fiction« – und damit einen flexiblen, hybriden Ort der Durchkreuzung, des Aufeinandertreffens und des wechselseitigen Austauschs zwischen »seriöser« Forschung und ihrer Popularisierung.¹ Wie jedes diskursive Phänomen, egal ob fiktional oder wissenschaftlich, benötigt die Figur materielle Träger oder Medien, um als ein solcher Knotenpunkt fungieren zu können. Das Medium, das die Form der Figur – und daher auch die möglichen Formen des diskursiven Austausches, der anhand des Affenmenschen stattfinden kann – am meisten bestimmt, verbreitet und auch transformiert hat, ist der Film. Doch in entscheidenden Phasen seiner Geschichte fand sich auch der Film, ähnlich wie Tarzan, in einer zwiespältigen Position zwischen »science« und »fiction«. Johnny Weissmüllers Darstellung des Affenmenschen etablierte nicht nur Tarzan als populäre Ikone in ihrer bis heute gültigen Form, sondern steht gleichzeitig im wesentlichen Bezug zu einer solchen Umbruchperiode der Filmgeschichte. Diese Koinzidenz wird in den Weissmüller-Filmen indirekt zum Thema, wenn narrative Filminhalte in eine selbstreflexive Beziehung zum technischen Medium treten.

Dieser Aufsatz möchte zeigen, dass die historischen und formellen Resonanzen von Figur und Medium gewichtige und anhaltende Konsequenzen für eine theoretische Auseinandersetzung mit Tarzan haben – Konsequenzen, die auch für die breiter angelegten kulturtheoretischen Debatten um die Figur des Affenmenschen (sein Lavieren zwischen Mensch und Tier, das Hin und Her zwischen Primitivität und Zivilisation, die Binari-

1 | Vielen Dank an Ulf Kossatz, Karin Denson und Ruth Mayer für ihre hilfreichen Kommentare zu früheren Versionen dieses Aufsatzes.

tät von Natur und Kultur etc.) höchst relevant sind. Im Folgenden sollen nach einer kurzen Einführung in den film- und technologiehistorischen Kontext die Relationen des ikonischen Grenzgängers zu den Medien seiner Darstellung historisierend untersucht werden.

1. Der frühe Tonfilm als Science-Fiction

Die populäre Vorstellung von Tarzan ist maßgeblich von den Abenteuern geprägt, die der Affenmensch seit achtzig Jahren im visuellen Medium des Films erlebt hat. Doch die Vorstellung ist selbst nur zum Teil visueller Natur. Denn neben der ikonischen Gestalt eines muskulösen, unbehaarten und kaum bekleideten weißen Körpers, der sich an Lianen von Baum zu Baum schwingt, verbinden wir mit dem Namen Tarzan auch die charakteristischen Laute, die er von sich gibt: gebrochene Dialoge (»Ich Tarzan«), primitiv-animalische Ausrufe (»Ungawa!«) und vor allem den eigenartigen Schrei, der eine eindeutige Zuordnung zum Menschen- oder Tierreich kaum zulässt. Insbesondere dieser Schrei gehört untrennbar zu dem ikonischen Bild, das vor allem Johnny Weissmüller ab 1932 verkörpert und fest etabliert hat. Heute sind Bild und Ton zu einer einheitlichen Figur »Tarzan« zusammengeschmolzen. Doch das war nicht immer so: Tatsächlich müssen wir uns vor Augen (und Ohren) führen, dass die optischen und akustischen Eindrücke des Tonfilms nicht zu jeder Zeit im Einklang waren.

Als das Kino noch das Sprechen lernte, mussten auch die Zuschauer erst lernen, wie sich Töne aus den neu installierten Lautsprechern zu den auf der Leinwand abgebildeten Figuren verhielten. Die komplexen Beziehungen des Film-Sounds (in diegetischen sowie extradiegetischen Varianten)² zu einer durch Bilder offenbarten fiktionalen Welt waren ungeklärt, gleichzeitig wurde die aufsehenerregende und spektakuläre technische Neuheit des Sounds zum Thema. Auch als Synchronisationsprobleme nur noch selten auftraten, ergab sich oft eine Dissonanz zwischen dem Visuellen und dem Akustischen im Tonfilm, die auf der doppelten Positionierung des filmischen Tons basierte: Der Ton versprach einerseits einen gesteigerten Realismus bei der Vermittlung der narrativen Inhalte – als vermittelndes Medium schien er damit hinter der erzählten Geschichte zu »verschwinden«. Andererseits aber verlor der Ton diese Aura des Unauffälligen immer wieder, weil er als Produkt wissenschaftlicher und technischer Innovation in den Vordergrund trat und so die Wahrnehmung der Zuschauer zentral bestimmte. Die Funktion des Filmtons als erweiterte Basis für

2 | Unter dem Begriff »Diegese« versteht man die narrative Welt, in der die filmischen Charaktere agieren, das gesamte (fiktive) Universum, in dem die Erzählung spielt. In Bezug auf den filmischen Sound sind beispielsweise Dialoge diegetisch, während Hintergrundmusik, die für die Zuschauer, aber nicht für die Charaktere hörbar ist, extradiegetisch ist.

eine sinnliche Immersion in die Filmwelt wurde zwar sofort erkannt, aber dennoch lenkte der Ton anfänglich auch vom Narrativen ab und spaltete die Aufmerksamkeit der Zuschauer zwischen der Fiktion und der Technik, die den Sound ermöglichte. Diese Spannungen bestanden nicht lange, sie lösten sich rasch in Routine und Konvention auf. Aber während der Übergangsperiode vom Stumm- zum Tonfilm (Ende der 1920er bis Anfang der 1930er Jahre) schwebte das Medium zwischen zwei alternativen Verfahren: dem der transparenten Darstellung, die unauffällig die Rezeption filmisch erzählter Geschichten ermöglicht, und dem der hartnäckigen Erinnerung an die technische Konstruiertheit des Films.

Diese technische Konstruiertheit äußerte sich zunächst in der physischen Konstellation von Lautsprecher und Leinwand im Kinosaal – eine Konstellation, die von den technisch-wissenschaftlichen Bestrebungen zeugte, welche die Synchronisation von Bild und Ton möglich gemacht hatten. Viele Filme der Ära nutzten die Spannung zwischen den technisch-wissenschaftlichen und den fiktionsvermittelnden Aspekten des Mediums: Sie stellten die neue Technik gezielt in den Mittelpunkt ihrer Geschichten, wo sie als eigenständige Attraktion auftrat – und nicht als neutrales Hilfsmittel wirkte.³

Die Bezeichnung »zwischen «science« und «fiction»« beschreibt also die Situation des jungen Tonfilms in den Diskursen und Wahrnehmungen einer Zeit, in der Zuschauer (einschließlich Filmkritiker und -produzenten) eine gesteigerte Sensibilität für die mediale Basis des Films zeigten. Die kinematische Übergangsphase zum Tonfilm ähnelte in dieser Hinsicht dem »cinema of attractions«, wie der Filmhistoriker Tom Gunning die Frühphase der Bewegten Bilder (ca. 1895 bis 1906) genannt hat.⁴ Die ersten Filme dienten tatsächlich primär zur Demonstration filmischer Technik (man denke an den Lumièreschen *Cinématographe*), sie vermittelten nur sekundär narrative Inhalte. Selbst Méliès' fantastische Welten fungierten letztlich als Vorwand für die Vorführung von Zaubertricks, wie sie nur das Kino bieten konnte.⁵ Somit trat beim »cinema of attractions« die kinematische Maschinerie ins Zentrum des Interesses, sie wurde aber gleichzeitig als Nebenprodukt größer angelegter wissenschaftlicher Entwicklungen mit seriöseren sozialen Funktionen (Muybridges und Mareys physiologische Bewegungsstudien, Edisons ursprünglich für kommerzielle Zwecke gedachte Kommunikationstechnologien) verstanden. Nicht Filme sondern Apparate, die statischen Bildern Bewegung verleihen konnten, waren die Hauptattraktionen des frühen Kinos.⁶

3 | Zur Rezeption und Wirkung des frühen Filmtons vgl. Robert Spadoni: »The Uncanny Body of Early Sound Film«, in: *The Velvet Light Trap* 51 (2003), S. 4-16.

4 | Vgl. ebd., S. 6ff, 12ff. Zum Begriff »cinema of attractions« siehe Tom Gunning: »The Cinema of Attraction[s]«, in: *Wide Angle* 8.3-4 (1986), S. 63-70.

5 | Vgl. ebd., S. 64.

6 | »Early audiences went to see machines demonstrated [...] rather than to

Angesichts dieser allgemeinen Unterordnung des Narrativen unter das Technisch-Wissenschaftliche hat Brooks Landon die provokante These aufgestellt, dass alle narrativen Filme aus der ersten Dekade des Kinos als Science-Fiction anzusehen sind.⁷ Demzufolge befasst sich filmische Science-Fiction weniger mit Fiktionen über die Wissenschaft als vielmehr mit der fiktional eingerahmten Zurschaustellung der technischen Möglichkeiten des Kinos. So werden durch aufwändige Spezialeffekte »utopische Momente« der filmischen Selbstreflexion inszeniert, die den diskursiven Konstruktionen der Diegese entgegengesetzt sind.⁸ Doch während die Wirkungsmacht solcher Momente in der heutigen Science-Fiction aus der Auffälligkeit der Effekte im Vergleich zur dominanten Basis der Diegese resultiert, fehlte dieser entscheidende Kontrast in den frühen Jahren des Kinos. Damals stellte die technische Innovation einen Hintergrund dar, dessen spektakuläre Neuheit jedes fiktionale Spektakel zu verdrängen drohte. Erst als der Reiz des Neuen langsam nachließ, begann das Narrativ seinen Aufstieg zum privilegierten Gegenstand der Filmbetrachtung – bis schließlich das klassische Hollywood-Kino die Umkehrung der früheren Verhältnisse vom Filmisch-Technischen zur Fiktionalität vollbrachte.⁹ Mit der Etablierung der Prinzipien des »continuity editing« in der sogenannten klassischen Phase des Hollywood-Kinos (ca. 1917 bis 1960) wurde die Unauffälligkeit und Transparenz des Mediums zur Norm erklärt, um die ungebrochene Einbindung des Zuschauers in die diegetische Welt zu gewährleisten.

Gerade angesichts dieser »Nachgeschichte« ist die kinematische Periode des Übergangs zwischen Stumm- und Tonfilm so interessant: sie stellt eine frappierende, wenn auch kurzlebige Rückkehr zu einer mediumfixierten Form des Zuschauens dar.¹⁰ Die Faszination der plötzlich sprechenden Bilder rückte für einen Moment die technisch-wissenschaftlichen Bedingungen des Kinos wieder ins Zentrum der Zuschauerwahrnehmung. Außerdem trat die mechanische Filmvertonung zuerst in Form isolierter Einlagen in sonst stummen Filmen und Filmprogrammen auf, so dass sich gleichsam Toninseln innerhalb der etablierten Stummfilmkonven-

view films. It was the Cinematographe, the Biograph or the Vitascope that were advertised on the variety bills in which they premiered, not *The Baby's Breakfast* or *The Black Diamond Express*«. Ebd., S. 66.

7 | Vgl. Brooks Landon: »Diegetic or Digital? The Convergence of Science Fiction Literature and Science Fiction Film in Hypermedia«, in: Annette Kuhn (Hg.), *Alien Zone II*, London: Verso 1999, S. 31-49, hier S. 31.

8 | Ebd., S. 39.

9 | Zum klassischen Hollywood-Kino vgl. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985.

10 | Vgl. R. Spadoni, »The Uncanny Body«, S. 6ff.

tionen herausbildeten.¹¹ Aufgrund dieses Kontrasts, der die neue Technik noch radikaler – vielleicht sogar ›utopisch‹ – hervorbrechen ließ, meine ich, dass die Übergangsperiode offensichtlicher noch als das frühe Kino durch einen Science-Fiction-Modus des Zuschauens bestimmt wird. Und die Figur Tarzan lässt diesen Modus exemplarisch deutlich werden.

2. Der letzte Schrei: »Tarzan the Tiger« (1929)

Der natürlich-primitive Dschungel des Affenmenschen Tarzan scheint auf den ersten Blick eine ungünstige Kulisse für die Inszenierung einer medialen Selbstreflexion im Stil der Science-Fiction zu sein.¹² Doch der erste mechanisch vertonte »Tarzan«-Film zeigt, dass gerade der primitivste aller Orte ein geeigneter Schauplatz für die neue Technik war. »Tarzan the Tiger« (1929), ein fünfzehnteiliger Fortsetzungsfilm, wurde als Stummfilm produziert, aber auch in einer Tonversion veröffentlicht. Der nachträglich aufgenommene Soundtrack, der auf Schallplatten aufgezeichnet worden war und synchron zum Film abgespielt werden sollte, besteht hauptsächlich aus orchesterlicher Musik, die die abgebildeten Handlungen untermalen und Aufmerksamkeitslenkung betreiben sollte – ganz im Stil der Stummfilm-Begleitmusik. Der Film zeigt einen sprachlich versierten Lord Grey-stoke, dessen Worte aber für das Kino-Publikum stumm bleiben: Dialoge werden nur schriftlich in Zwischentiteln dargestellt, während die nicht-diegetische Musik ununterbrochen weiterspielt. Doch gegen diesen tonalen Hintergrund bilden sich akustische Figuren heraus, deren Spektakel-Charakter heute leicht zu übersehen ist: Geräusche wie hörbare Schritte oder das Scheppern von fallendem Geschirr. Da sie zeitgleich mit den entsprechenden Bildern ertönen, weisen sie eine klare diegetische Funktion auf. Darüber hinaus dienen sie aber auch der Demonstration, dass das Synchronisationsproblem gelöst wurde (vorausgesetzt, die Nadelton-technik versagte nicht), veranschaulichen die Koordination von Bild und Ton, die Edison und andere schon seit 1895 angestrebt hatten, und signalisieren das Ende eines langen wissenschaftlichen Experiments.¹³ Aufgrund dieser

11 | Vgl. ebd., S. 7.

12 | Barbara Creed weist darauf hin, dass die »Tarzan«-Filme der frühen 1930er Jahre in einem Kontext des filmgenerischen Experimentierens entstanden sind und Elemente der – noch nicht klar definierten – Gattungen des Westerns, des Horrors, der romantischen Komödie und des Musicals aufwiesen. Vgl. Barbara Creed: »Me Jane: You Tarzan! A Case of Mistaken Identity in Paradise«, in: *Continuum* 1.1 (1987), S. 159-174. Online abrufbar unter: www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.1/Creed.html vom 15.01.2008. Ich argumentiere in diesem Aufsatz, dass auch das Science-Fiction-Genre auf Creeds Liste gehört.

13 | Schon vor der kommerziellen Premiere von Filmprojektoren versuchte Edison, das Grammophon mit seinem Kinetoskop zu koordinieren. Vgl. dazu

Überdeterminiertheit passen sich die scheinbar banalen Geräusche nicht ganz in das Narrativ ein und der Zuschauer gerät in eine prekäre Lage: Die Koordination von Bild und Ton unter dem Vorzeichen der Diegese zielt auf die Integration der Subjektivität des Zuschauers in den Film-als-Narrativ, doch als Vorführung technisch-wissenschaftlicher Innovation wird dieses Ziel durchkreuzt, der Zuschauer von der Diegese abgelenkt. Die quasi-wissenschaftliche Beweisfunktion der Geräusche hängt aber nicht nur von deren erfolgreicher Synchronisation mit den Filmbildern ab, sondern auch von der daraus resultierenden Bedeutsamkeit im Kontext einer (jetzt kombiniert audio-visuellen) Filmerzählung. Daher vollziehen sich Zuschauerintegration und -ablenkung zeitgleich. Wird das narrative Gesamtbild durch das technische Spektakel zerstört, bricht auch die Basis der technisch-wissenschaftlichen Demonstration zusammen – denn eben die nahtlose Verflechtung von Bild/Ton/Narrativ soll demonstriert werden.

»Science« und »fiction« gehen so eine reversible Figur/Grund-Korrelation ein. Sie bilden ein instabiles Abhängigkeitsverhältnis, das letztlich auf die Instabilität des synchronisierten Sounds in der kinematischen Übergangsphase zurückzuführen ist. Diese dynamische Wechselwirkung wird nirgendwo dramatischer offenbar als bei Tarzans Schrei, der 1929 zum ersten Mal im Film zu hören war. Das Besondere an diesem Schrei besteht darin, dass der einzige Laut des Films, der von einem Menschen stammt, ausgerechnet animalisch besetzt ist. Daher kennzeichnet der Schrei Tarzan als primitiven Affenmenschen und situiert ihn in einer liminalen Position zwischen Tier- und Menschenwelt. Doch gerade im Kontrast zum artikulierten, aber (als Resultat der Produktionsweise und Doppelvermarktung des Films) auf der Leinwand stummen Lord Greystoke erscheint der mit der Macht der Vokalität begabte Tarzan paradoxerweise stärker zivilisatorisch geprägt als sein adeliges Alter Ego. Denn obwohl er im fernen Dschungel zuhause ist, ist er zugleich ein technisches Produkt der wissenschaftlichen Innovation, von der seine Stimme zeugt. Die Spannung zwischen »science« und »fiction«, zwischen diegetischer Integration und wissenschaftsorientierter Ablenkung, führt in »Tarzan the Tiger« so zu einer Transformation des Filmnarrativs selbst: Tarzans diegetische Grenzgänger-Position erhält eine neue mediumspezifische Dimension.

Charles Musser: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1990, S. 87-88. Sigmund Lubin vermarktete 1904 ein einfaches Filmtonsystem, das »cinephone« (vgl. ebd., S. 398). Edison zeigte 1913 ein neues System, das die Probleme der Synchronisation und der Tonverstärkung gelöst haben sollte. Wie später in »Tarzan the Tiger« dienten auch damals Aufnahmen von fallendem Geschirr zur Demonstration von Edisons Erfindung. Vgl. Robert Clyde Allen/Douglas Gomery: *Film History. Theory and Practice*, New York: McGraw-Hill 1985, S. 117.

3. Die Zähmung des Sounds: »Musica delenit bestiam feram«

Laut Donald Crafton war die Übergangsphase zum Tonfilm schon Mitte 1931 vorbei – ein Jahr vor Weissmüllers erstem Tarzan-Auftritt.¹⁴ Bis dahin war die Spektakularität des neuen Sounds abgeklungen und mittels der Lichttontechnik konnten die letzten durch Synchronisationsfehler bedingten Bild/Ton-Dissonanzen behoben werden. Angesichts dieser Entwicklung sollte man erwarten, dass sich der Ton in der filmischen Erzählung stabilisierte, dass diegetische Geräusche nur noch diegetisch und nicht mehr selbstreflexiv fungierten. Tatsächlich wurde der Ton zum integralen Teil des Kino-Alltags; seine frühere Funktion, Spektakel zu markieren und dabei das Medium zu objektifizieren, wurde nur noch marginal aufrechterhalten: beispielsweise im Gebrüll des Löwen, mit dem MGM seine Filme eröffnete. Wenn jetzt ein Zuschauer noch auf Sound als technisches Ereignis (eher denn narratives Element) reagierte, wurde das gemeinhin als Zeichen für die Hinterweltlichkeit des Rezipienten verbucht, wie eine Schlüsselszene des zweiten MGM/Weissmüller-»Tarzan«-Films, »Tarzan and His Mate« (1934), suggeriert. Nachdem Jane der Zivilisation in »Tarzan the Ape Man« (1932) abgeschworen hat, um bei Tarzan im Dschungel zu bleiben, kehrt in der Fortsetzung ihr Verehrer Harry Holt zurück, um sie für sich zu gewinnen. Er versucht sie mit eleganten Kleidern und teurem Parfum zu verführen, und sein Plan scheint zunächst aufzugehen. Dann aber rauscht ein messerbewaffneter Tarzan aus den Bäumen herab, um Jane zu ›retten‹. Bezeichnenderweise wird Tarzan daraufhin ausgerechnet von einem Grammophon abgelenkt, das die neuesten Schallplatten aus London abspielt. Die weißen Männer missdeuten die Situation. Holts Weggenosse bemerkt: »Music still has charms to soothe the savage ... but« – mit Blick auf Jane – »I know a greater fascination«. Die Kamera zeigt uns allerdings eine andere Realität: Nicht die vermittelte Musik, sondern der vermittelnde Apparat bildet das Objekt für Tarzans Aufmerksamkeit – und so wird der Affenmensch an die Stelle des von der Tontechnik faszinierten Zuschauers des frühen Tonfilms gesetzt. Mit ironischer Distanz wird die transitionelle Rezeption der Tontechnik als ›primitiv‹ markiert.

Aber die Erwartungen der weißen Männer (dass Sound qua Inhalt eine ›domestizierende‹ Funktion gewinnt) und die implizite Selbstausslegung dieser Szene (dass die noch ungezähmte Techno-Faszination einer ›primitiven‹ Vergangenheit angehört, die erfahrene Zuschauer hinter sich gebracht haben) werden ihrerseits unterlaufen. Letztlich, so werden wir sehen, behält der Ton in den Weissmüller-Filmen eine demonstrative Funktion, die seiner diegetischen Rolle entgegenwirkt und damit auch die visuellen und narrativen Inhalte der Filmserie entscheidend destabilisiert.

14 | Vgl. Donald Crafton: *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York: Charles Scribner's Sons 1997, S. 267.

4. Der Ruf der Wildnis

Am deutlichsten wird dieser tonale Mehrwert in »Tarzan the Ape Man«, dem »locus classicus« der populären Tarzan-Repräsentation. Anstatt den Ton der Erzählung unterzuordnen, macht der Film den Ton regelrecht zu seinem Gegenstand – vom ersten Erschallen des unverkennbaren Weissmüller/Tarzan-Schreis bis zum akustisch überwältigenden Höhepunkt mit trommelnden Eingeborenen und trompetenden Elefanten. Der charakteristische Schrei ertönt zuerst, nachdem Jane, ihr Vater und eine Schar afrikanischer Träger das sagenumwobene Hochplateau Mutia Escarpment erstiegen haben. Die Charaktere haben keine Ahnung, wer hinter dem Schrei steckt (die Europäer fragen sich, ob Tier oder Mensch ihn ausstieß, während er für die Afrikaner einfach »juju« – also Zauberei – ist), und er schallt signifikanterweise aus dem Off: d.h. von einem ungesehenen Ort, der dem visuellen Medium durch den Sound erst eröffnet wurde. Damit gewinnt der Schrei eine nicht-narrative, demonstrative Funktion: Er bezeichnet die erweiterten Dimensionen des Tonfilms.

Die dabei erzeugte mediale Sensitivität wird kurz danach bekräftigt, als die Abenteurer eine Herde Nilpferde stören und eines der Tiere sie mit klaffendem Maul konfrontiert. Jane fragt rhetorisch: »would you say that was a friendly noise?« und macht dabei deutlich, dass hier nicht das Bild, sondern primär die Soundbeigabe dafür sorgt, dass das Tier ominös bedrohlich wirkt. Hier wird der Unterschied zwischen Ton- und Stummfilm markiert. Ohne den Sound könnte das Bild ebenso gut ein schläfrig gähnendes wie ein wütendes Tier zeigen. So ist die Szene als Vorführung zu verstehen. Sie demonstriert, dass im Vergleich zum Stummfilm die Synchronisation eine wesentlich direktere Wirkung von Bildern in narrativen Zusammenhängen herbeiführt. Doch die Tatsache, dass der diegetische Beitrag der Synchronisation hier offenkundig wird, erzeugt eine seltsame Asynchronie zwischen Bild-, Ton- und Erzählebene. Die Szene bezeugt die überlegene Konstruktionsweise der fiktionalen Welt im Tonfilm – gleichzeitig wird aber das Gerüst dieser Konstruktion nachdrücklich offen gelegt.

Diese Selbstreflexion hat dennoch eine narrativ-thematische Relevanz. Beide beschriebenen Szenen bereiten das Erscheinen des unheimlichen Tarzan vor und dienen dabei der Formulierung des zentralen Rätsels des Films. Sie definieren die fiktionalen, wissenschaftlichen und medialen Parameter der Frage nach der ungewissen Position Tarzans, die der Film inszeniert. Der ferne Ruf, den Jane als »weird« bezeichnet, kündigt die baldige Ankunft des Affenmenschen an und liefert den Anlass für die entscheidende Unsicherheit – ob Tarzan nun ein Tier oder ein Mensch ist. Während diese Frage nun prinzipiell auf der Basis einer wissenschaftlichen Ermittlung beantwortet werden könnte, erschließt sich die dritte, »afrikanische« Alternative – dass es sich bei dem Schrei um magisch-tauberbuisiertes »juju« handelt – nicht für eine analytische Annäherung. Somit

wird ein wesentlicher Unterschied zwischen ›zivilisierten‹ und ›primitiven‹ Kulturen an der Logos/Mythos-Dichotomie festgemacht, die die wissenschaftliche Rationalität der Europäer vom Aberglauben der Afrikaner trennt. Tier/Mensch, zivilisiert/primitiv: dies sind die Pole, innerhalb derer die Bestimmung von Tarzan stattfinden soll.

Diese Distinktionen implizieren aber auch medial-technische Differenzen, die in dem Gegensatz wissenschaftliche Instrumentierung/primitives Werkzeug verkörpert und besonders im Kontrast von Schusswaffe und Speer sichtbar werden – und hier liegt die unerwartete Relevanz des brüllenden Nilpferds. Denn die Szene stellt nicht nur eine Hommage an den Tonfilm dar, sondern lässt sich auch als Vorbereitung für eine andere Annäherung an Tarzans liminalen Status lesen. Der ungewisse Spalt zwischen synchronisierten Bildern und Tönen, der durch das klaffende Maul markiert wird, findet ein Gegenstück in späteren Aufnahmen des schreienden Tarzan. Auch wenn der Zuschauer mit eigenen Augen sieht, dass der Schrei aus Tarzans Mund kommen soll, bleibt das Rätsel seines Ursprungs bestehen, denn alle Schreie klingen exakt gleich und alle passen nur ungefähr zu Tarzans Lippen. Auch Weissmüllers vorgehaltene Hände können diese Dissonanz nicht ganz verdecken, denn die technische Perfektion des Schreies passt wohl zu keinem organischen Körper. Für den Rezipienten bedeutet dies eine Wiederkehr der Mensch/Tier-Frage. Und tatsächlich wird bis heute darüber debattiert, ob Weissmüller wirklich jodeln konnte oder ob der Schrei nicht ein Kompositum aus menschlichen und tierischen Lauten ist (was die Zusammensetzung angeht, ist die Rede von dem rückwärts abgespielten Jaulen einer Hyäne und dem Gemecker eines Kamels, die mit Aufnahmen einer Violine und eines Opersängers gemischt wurden).¹⁵ Wie auch immer: Der Schrei ist ein eindeutiges Produkt der Aufnahmetechnik, nicht ›live‹ von Weissmüller produziert, sondern offensichtlich über die Bilder gelegt, so dass eine wahrnehmbare Trennung zwischen Bild und Ton entsteht.

Die Aufmerksamkeit wird auf das Medium gelenkt, aber dieses Moment der Selbstreflexion, das die Narrative tendenziell sprengt, wird gleichwohl auf die thematische Grundfrage zurückgeleitet. Denn die Frage nach der Position des akustischen Schreies (relativ zur Diegese und zur Technik) ist eng mit der Frage nach der Position Tarzans mit Bezug auf die Gegensatzpaare Mensch/Tier, Zivilisation/Primitivität gekoppelt. Im Gegensatz zu »Tarzan the Tiger« von 1929 steht der Schrei hier nicht im Kontrast zu einem sprachlich artikulierten aber technisch verstummten Lord Greystoke (denn der Tarzan von 1932 hat weder Vorgeschichte noch Alter Ego) und auch die nicht-diegetische Musik, die äußerst sparsam eingesetzt wird, hat hier keine Kontrastfunktion. 1932 erscheint Tarzans Schrei als ›wilder‹

15 | Vgl. hierzu Clara Henderson: »When Hearts Beat Like Native Drums. Music and the Sexual Dimensions of the Notions of ›Savage‹ and ›Civilized‹ in *Tarzan and His Mate*, 1934«, in: *Africa Today* 48.4 (2001), S. 91-124, hier S. 99.

Sound im Gegensatz zum normalisierten Ton der Filmdialoge. Der Schrei wirft deshalb eine Interpretationsfrage auf, die an Janes Frage nach der Deutung des Nilpferds erinnert. Auf Tarzan bezogen ist diese Frage jedoch viel komplexer, denn sie problematisiert nun den Sinn menschlicher Diskurse und des Menschen überhaupt. Der ›wilde‹ Schrei destabilisiert die Sprache der fiktionalen Charaktere, indem er sie mit einer undeutbaren Mischung aus organischen und technischen Lautelementen konfrontiert. Tarzans Ruf hallt zwischen wissenschaftlicher Erklärbarkeit und Magie, Sinn und Bedeutungslosigkeit, Diegese und Tontechnik, er weist auf eine unheimliche Bivalenz zwischen Tierischem und Technischem, die nun als Bestimmungspole für den Menschen erscheinen, dessen Platz und Sinn unsicher geworden sind.

5. Im Dschungel hallt die Technik nach

Somit dringt der akustische Exzess des Schreis in die anderen Komponenten des Films vor, infiziert seine Thematiken, Erzählweisen und visuellen Images mit der Unentscheidbarkeit eines »science/fiction«-Grenzgängertums. Der vom Bild abgekoppelte Schrei entfremdet auch das Bild des Schreienden von der Fiktion. Zwischen der Figur Tarzan und dem Schauspieler Weissmüller eröffnet sich eine Kluft, die aufgrund des Star-Systems zwar schon latent präsent war, aber nun vom ›wilden‹ Sound technisch verstärkt wird. Trotz der zwangsläufigen Reintegration, die vom Zuschauer unbewusst vorgenommen wird, lebt diese Ambivalenz in der Doppelpositionierung von Tarzan/Weissmüller weiter – denn nicht nur die Figur Tarzan löst Assoziationen mit einem gleichermaßen fiktionalen und wissenschaftlich-technisch fundierten Wunderbaren aus, auch dem Star Weissmüller wird diese Aura des Übernatürlichen oder Extraordinären zugeschrieben. Der Affenmensch, der auch olympischer Schwimmer ist, wird zum Sex-Symbol und schließlich zum quasi-eugenischen Ideal.¹⁶ Die Loslösung von Bild und Ton, deren Resonanzschwingungen im Film sowie

16 | Promotionsmaterialien für »Tarzan Escapes« (1936) forderten Männer auf, ihre Männlichkeit an dem Vorbild Tarzan/Weissmüller buchstäblich zu messen. Eine Profilzeichnung des Affenmenschen ist mit genauen Angaben zu Weissmüllers Körperdimensionen (Größe, Gewicht, Kragen, Brust, Taille, Arme, Handgelenke, Oberschenkel und Waden) beschriftet. Die Überschrift lautet: »Are you a perfect Tarzan? Johnny Weissmuller is considered a physical marvel. How close are his measurements to yours?« Ähnlich werden auch Jungen ermuntert, auf ein Podest zu steigen, um die Frage zu beantworten: »Are you the perfect physical junior Tarzan?« Der Körper des jugendlichen Weissmüller, der als »perfect physical boy« gegolten haben soll, stellt dabei die Idealmaße eines werdenden Mannes dar. Das Plakat ist reproduziert unter: <http://greenbriarpictureshows.blogspot.com/2007/07/this-industry-aint-big-enough-for-two.html> vom 26.01.2008.

in der Wirklichkeit zu vernehmen sind, macht aus Tarzan/Weissmüller einen wirklich ›unheimlichen Körper‹, dessen Anziehungskraft sich nicht klar einordnen lässt.¹⁷

Der visuelle Nachhall der Tontechnik ist auch an anderer Stelle zu spüren. MGMs »Tarzan«-Serie ist mit Szenen gespickt, die einen in dialogfreien Weitaufnahmen fotografierten Tarzan bei der Ausführung übermenschlich schneller Bewegungen zeigen. Die Geschwindigkeit, mit der Tarzan schwimmt, läuft, klettert und auf Lianen schwingt, untermalt das Image des Affenmenschen als physisch perfektes Wesen. Viele dieser Szenen sind aber merklich beschleunigt worden und wirken ähnlich wie Stummfilme, die mit 16 oder 18 Bildern pro Sekunde gedreht, aber mit 24 Bildern pro Sekunde (dem neuen Standard für Tonfilme) projiziert wurden. Da die relativ neue Tonkamera noch recht teuer in ihrem Einsatz war¹⁸ und der alte Stummfilm-Apparat noch griffbereit lag, könnten diese Szenen durchaus Produkte des Versatzes verschiedener Bildfrequenzen und somit indirekte Resultate des technischen Übergangs zum Tonfilm sein. Wie auch immer: Es erscheint zumindest plausibel, dass in den Zuschauern eine Assoziation mit der Stummfilmära erweckt wurde, deren Variabilität von Dreh- und Projektionsraten – also die Disparitäten zwischen tatsächlichen Aufnahme- und empfohlenen Projektionsgeschwindigkeiten – oft zu lächerlichen Effekten führte.¹⁹ Die Demonstration von Tarzans physischer

17 | Wie Robert Spadoni zeigt, empfanden viele Zuschauer den frühen mechanischen Filmtönen als etwas Unheimliches; sie schrieben den Tönen phantomhafte oder gespenstische Qualitäten zu. Spadoni erklärt dieses Phänomen durch die Auffälligkeit der neuen Technik, die in den Wahrnehmungen der Zuschauer zwischen den Funktionen von Realismussteigerung und -zerstörung pendelte. So ließen sich die Körper der sprechenden Schauspieler selbst nicht mehr eindeutig der Diegese zuordnen, und sie verloren für viele Zuschauer den Anschein der physischen Materialität. Laut Spadoni wurde diese Unheimlichkeit auch nach Ende der Übergangsphase insbesondere vom Horror-Genre genutzt. Vgl. R. Spadoni: »The Uncanny Body«, S. 11-13. Auch die Darstellung Tarzans, so mein Argument, stützt sich auf diese instabilen, übergangsbedingten Rezeptionsdynamiken. Dies ist insbesondere in »Tarzan the Ape Man« der Fall, wo der noch bedrohlich wirkende Affenmensch eine klare Verwandtschaft mit den halb menschlichen Monstern des Horror-Films aufweist.

18 | Auch abgesehen von den hohen Material- und Gerätekosten war der Tonfilm mit hohen Betriebskosten verbunden: Er benötigte mehr Film pro gedrehter Minute, mehr Personal, um den Apparat zu bedienen, und implizierte Opportunitätskosten, die mit der Nichtnutzung des Stummfilmapparats einhergingen.

19 | Sogar unmittelbar bevor der Tonfilm eine Standardisierung auf 24 Bilder pro Sekunde mit sich brachte (1927), herrschten noch beachtliche Disparitäten zwischen tatsächlichen Aufnahme- und empfohlenen Projektionsgeschwindigkeiten. Vgl. Kevin Brownlow: »Silent Films. What Was the Right Speed?«, in: *Sight and Sound* 49:3 (1980), S. 164-167.

Überlegenheit bringt also auch eine Demonstration des Unterschieds von Ton- und Stummfilm mit sich.

Eine ähnliche Parallele zeigt sich in frühen Szenen des Films, in denen Jane und ihr Vater die kriegsbemalten afrikanischen Stämme inspizieren, die sich versammelt haben, um Handel zu treiben. Die weißen Charaktere/Schauspieler, mithilfe der Rückprojektion in den Bildvordergrund eingefügt, stehen dabei stellvertretend für die Kinozuschauer. So sprechen diese Szenen ein voyeuristisches Interesse an, dessen Reizobjekt gleichermaßen vom Primitivismus der Darstellung und vom Exhibitionismus der filmischen Technik ausgemacht wird. Die Hintergrundbilder selbst weisen dabei sowohl diegetische als auch ethnografische Funktionen auf – eine Doppelung, wie sie sich auch in dem oft recycelten Tierfilmmaterial der »Tarzan«-Filme manifestiert, das in die fiktionalen Handlungen integriert wird. Die Natur- und Völker-Aufnahmen, die der Fiktion Authentizität sowohl verleihen als auch – aufgrund der Offensichtlichkeit der Rückprojektion – entziehen, stammen aus einer »echten« Afrika-Expedition. Sie sind Trophäen, die Regisseur W.S. Van Dyke 1929 auf einer (Film-)Safari für »Trader Horn« (1931) sammelte. Eben diese reichhaltige »Beute«, teuer erstanden und nicht in einem Film zu erschöpfen, wurde zum Anlass für die Produktion einer »Tarzan«-Reihe. So verwundert es auch nicht, dass die kostbaren Schätze so eingesetzt wurden, dass sie ihren eigenen, dem Narrativen nicht ganz untergeordneten Spektakel-Charakter beibehielten. Ein preschendes Nashorn, das sich Tarzan (und der Kamera) rasch nähert, droht – wie eine frühfilmische Lokomotive – aus der Leinwand herauszuspringen und den Zuschauer aus der Diegese und in den Kinosaal zurückzuwerfen. Unwillkürlich spürt man hier den Riss zwischen den aufeinander geschichteten Bildebenen – die mediale Technik sowie der zoologische Wert der Bilder kommen gleichermaßen zum Ausdruck. Ebenso spektakulär ist in diesem Szenario der heroische Einsatz des Filmemachers, der sich hier als Unterhalter, Wissenschaftler und Abenteurer in einem präsentiert.²⁰

In diesem Kontext gewinnt schließlich auch der zentrale narrative Konflikt, der sich durch MGMs »Tarzan«-Filme zieht, eine ironisch selbstreflexive Bedeutung. Die ausbeuterischen Pläne der weißen Europäer, die immer wieder auf der Suche nach Elfenbein in den verborgenen Elefantenfriedhof

20 | Interessant ist in diesem Zusammenhang die Einschätzung von Francis Birrell, der 1932 schrieb: »Tarzan has a hundred percent entertainment value, and gains enormously over such pictures as Trader Horn by never pretending to provide accurate information«. Zitiert in Barbara Creed: »Me Jane: You Tarzan!« o. S. Birrells Bemerkungen bezeugen die Präsenz einer »science/fiction«-Dichotomie in dem zeitgenössischen Diskurs (hier als normatives Kriterium herangezogen), übersehen aber die tief sitzende Instabilität, die den Begriff »Unterhaltung« im Kontext der medialen Umbruchperiode zwischen Fiktionalität und technisch-wissenschaftlicher Demonstration markiert.

einzudringen versuchen, werden jedes Mal von Tarzan durchkreuzt. Die Zivilisation wird somit aus dem Dschungel verbannt und die wissenschaftlich-imperialistisch-kommerzielle Eroberung der Natur denunziert. Doch die Kamera, die die filmische Darstellung dieser Antagonismen ermöglicht, ist selbst Teil einer grenzüberschreitenden Expedition und verstrickt sich daher selbst ebenso wie die Zuschauer in einem technisierten Verstoß gegen die Werte, die der Film offenbar vertritt.²¹ Man könnte dies schlicht als blinden Fleck auslegen, als einfachen Widerspruch zwischen Aussage und Performanz, oder vielleicht sogar einen Mechanismus der Ideologie darin suchen: eine Technik der vorgetäuschten Unschuld. Alternativ kann man das Paradox, in das die Kamera sich verstrickt, aber auch als Fortsetzung der medial/thematisch-verlinkten Destabilisierungen deuten, die sich anhand der Figur Tarzan in den Interferenzen zwischen »science« und »fiction«, (Vor-)Zeigen und Erzählen, Bild und Ton entfalten. Damit wird Ausbeutung nicht nur einfach das Ideal des Naturschutzes entgegengesetzt – darüber hinaus zeigt sich hier die Kamera, ähnlich wie Tarzan selber, in einer liminalen Position, denn sie begibt sich auf eine Gratwanderung zwischen wissenschaftlicher Objektivität, ideologischer Objektivierung und bloßem Objektsein.

Diese Überlegungen lassen sich nun auf einer noch grundlegenderen Ebene weiterführen. Denn das Zelluloid, der materielle Träger der apparativ erfassten Bilder (sowie lichttontechnisch aufgezeichneten Klangbilder) des Films, entstand bekanntlich zunächst als Nebenprodukt des Versuchs, einen synthetischen Elfenbeinersatz für Billard-Kugeln zu schaffen.²² Nimmt man diesen Umstand ernst, dann eröffnet sich eine weitere – sicherlich unbeabsichtigte – selbstreflexive Beziehung zwischen Medium und Inhalt in den Weissmüller-»Tarzan«-Filmen. Denn nun erweisen sich die Konflikte zwischen Ausbeutern und Affenmenschen nicht nur als Plotmaterial oder als Mittel, dem Film ideologische Werte einzuschreiben, sie weisen darüber hinaus indirekt auf die materiellen Grundlagen des Mediums Films selbst. So gesehen suggeriert die Plünderung des Elefantenfriedhofs dann nicht nur eine Schändung der Natur, sondern auch eine Gefährdung

21 | Vgl. Thomas Doherty: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and In-surrection in American Cinema, 1930-1934*, New York: Columbia University Press 1999, S. 259: »Wounded in the stampede, a dying elephant leads the survivors to the graveyard of his species. ›Solemn and beautiful,‹ observes Jane. ›We shouldn't be here.‹ Her lines express the ecological pastoralism that coexists with the desire to penetrate the virgin land, the racial adventure film condemning the selfsame impulse to explore and exploit that propelled the expeditionary film. Ivory hunters, gold seekers, and meddling archaeologists are punished for intruding into the same areas the expeditionary cameramen violated without fear of retribution.«

22 | Zur Erfindung des Zelluloids vgl. Alfonso del Amo: »A Brief History of Plasticized Cellulose Nitrate or Celluloid«, in: *Journal of Film Preservation* 60/61 (2000), S. 41-45.

des Films in doppelter Weise: Denn gelänge sie, dann verschwände einerseits die Wildnis, die die Kamera für ihre eigenen abenteuerlichen Eroberungskampagnen benötigt; andererseits gäbe es keinen Grund für die Erzeugung von Zelluloid als Elfenbeinersatz mehr, so dass das Medium Film physikalisch (wenn auch nur fiktiv-kontrafaktisch) gefährdet wäre. Unter diesen – zugegebenermaßen sehr spekulativen – Vorzeichen betrachtet erweist sich Tarzan nicht nur als Hüter der Natur, sondern zugleich auch als Schutzherr der ihm Leben spendenden Filmtechnik.

6. Die Ontogenie transformiert die Phylogenie: Zur Mediengenealogie Tarzans

Eine zentrale Funktion der Figur Tarzan war es schon immer, durch realitätsferne Abenteuer die Rezipienten von ihrem modernen Habitus zu entfremden und so die (technisch-wissenschaftlich geprägte) Zivilisation zu problematisieren. Tarzan bietet nicht bloß Raum für Eskapismus, sondern veranlasst – aufgrund der Mittelposition, die er zwischen dem Tierisch-Natürlich-Primitiven und dem ›eigentlich‹ Menschlichen besetzt – auch eine fiktiv eingerahmte Konfrontation mit den gesellschaftlichen, symbolischen und materiellen Bedingungen der modernen Lebenswelt. Seit Burroughs' erstem »Tarzan«-Roman ist die entscheidende Liminalität des Affenmenschen bezeichnenderweise durch die Bezüge zum Medium seiner Darstellung definiert: In »Tarzan of the Apes« (1912) ist es die Schrift, die Tarzan und seine fremde Welt für den Leser zugänglich macht, und es ist andererseits auch die Schrift, die Tarzan auf der Ebene des Plots definitiv von den Affen absetzt. Tarzan bringt sich das Lesen und Schreiben selbst bei und zeigt damit eine angeborene Fähigkeit, die ihn als Mensch auszeichnet.²³ Sein Eingang in die zivilisierte Gesellschaft wird dann später gesichert, als er mithilfe des Franzosen D'Arnot auch das gesprochene Wort zu beherrschen lernt. Tarzan fungiert hier nicht bloß als fiktive Figur, sondern auch als Antwort auf wissenschaftliche Fragen. Er präsentiert sich als quasi-evolutionäres Verbindungsglied, das sowohl die Verwandtschaft als auch eine scheinbar unüberbrückbare Differenz von Affen und Menschen nahe legt. Seine Doppelbeziehung zur Sprache – als verschriftlichte Figur, die sich die Kulturtechniken seines Autors aneignet – situiert Tarzan, wie die Tiere oder ›Naturvölker‹ in den wissenschaftlichen Diskursen der Biologie oder Anthropologie, als zu beschreibendes Objekt, verleiht ihm aber auch eine eigene Subjektivität, die ihn dem Leser in diesem Punkt ebenbürtig macht. Es ist daher eben seine mediale Sonderposition, die die vielschichtigen Verhandlungen um und in Tarzan motiviert. Auf dem gemeinsamen Boden der Schrift treffen sich die fiktive Welt und die der wissenschaftlichen Forschung und Theorie. Zwischen »science« und »fiction« werden

23 | Vgl. hierzu Gesine Krügers Beitrag in diesem Band.

hier die jeweiligen Beiträge von Biologie und Kultur in der Gestaltung von Tarzans Identität – stellvertretend für die menschliche Subjektivität im Allgemeinen – ausgehandelt. Die Nähe zum Leser, die durch Tarzans Beziehung zur Schrift erzeugt wird, wirkt einer bleibenden Distanz nur zum Teil entgegen. Zwar triumphiert die ›menschliche Natur‹, doch vermag diese Gemeinsamkeit zwischen Leser und Affenmensch auch als Drehpunkt wirken, um Tarzans distanzierte Haltung gegenüber der Moderne auf den Leser zu übertragen. Als heroischer Grenzgänger eröffnet Tarzan dem Leser eine dezentrierte Perspektive, von der aus die Gegebenheiten der Zivilisation fragwürdig und kontingent erscheinen können.

Diese Ausgangskonstellation zieht sich durch die Geschichte der »Tarzan«-Repräsentationen: Tarzan entwickelt immer wieder eine besondere Beziehung zu den Medien seiner Umsetzung (Film, Radio, Comics usw.), und immer wieder verändert diese Beziehung die Form sowie Funktion seiner Liminalität entscheidend. In der Stummfilmära wird Tarzan zum visuellen Phänomen, zum Produkt der Bewegten Bilder im wörtlichen Sinne. Abgebildete Bewegungen und die Herrschaft über Erscheinungsbilder werden aber auch zu den Vehikeln, mit denen Tarzan sein diegetisches Grenzgängertum artikuliert. Sein athletischer Körper in Aktion markiert Tarzans Zugehörigkeit zum Dschungel, während seine Menschlichkeit durch die visuellen Zeichen von Bekleidung und kultiviertem Benehmen betont wird. So übernehmen Bilder die einstige Funktion der Sprache, die im Medium des Films zwar nicht bedeutungslos aber zweitrangig für die Inszenierung des Affenmenschen wird.

Diese technisch bedingte Einschränkung erklärt für den Literaturwissenschaftler und Medienkritiker Frank McConnell, warum Weissmüller und nicht einer seiner Stummfilm-Vorgänger zum ikonischen Tarzan wurde: »For Tarzan represents a victory over silence, a fundamentally epistemological victory of the human mind over the mute universe of things, the primal tropical jungle. And for the representation of that victory the Tarzan films need sound.«²⁴ Doch wenn es wirklich stimmt, dass die Weissmüller-Filme den Ton in diesem Sinne ›benötigen‹, dann ist es höchst seltsam, dass sie auf Tarzans sprachliche Artikuliertheit als Zeichen seiner zivilisatorisch definierten Menschlichkeit größtenteils verzichten. Tatsächlich kann McConnell diesen Widerspruch nicht erklären, denn er lässt die Transformationen weitgehend außer Acht, denen die Figur Tarzan in ihrer intermedialen Umsetzung unterzogen wird. McConnell nimmt eine lineare Entwicklung vom Tarzan der Romane zum Tarzan des Tonfilms an, aber allein die Abwesenheit der Greystoke-Figur im Tonfilm weist schon auf die grundsätzlich andere Dynamik der Weissmüller-Filme im Vergleich zu Burroughs' frühen Romanen. Ignoriert man diese Unterschiede, dann werden vor allem die fundamentalen Brüche, die den kinematischen

24 | Frank McConnell: *The Spoken Seen. Film and the Romantic Imagination*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1975, S. 58.

Übergang zum Tonfilm markieren, schlicht ausgeklammert. So geraten nämlich ausgerechnet jene engen Zusammenhänge zwischen dem Medium und dem Inhalt aus dem Blick, die – präzise historisch kontextualisiert – tatsächlich die Behauptung gerechtfertigt hätten, dass die »Tarzan«-Filme dieser Ära den Ton erfordern. Gleichzeitig werden in McConnells Lesart die historisch spezifischen Rezeptionsdynamiken verdeckt, die ich zuvor herausgearbeitet habe. Die zur Zeit der Übergangsphase noch erkennbare Nahtstelle zwischen Bild und Ton wird verwischt – und somit auch das Potential der Filmtechnik, den Zuschauer gleichzeitig in das Narrativ zu integrieren und von ihm abzulenken. Durch Tarzans problematisierende Beziehung zum Medium des Tonfilms verändert sich die Funktion der Figur qualitativ. Was sich in den literarischen Texten als Frage nach der biologisch-anthropologischen Konstitution des Menschen präsentierte, erhält in den Filmen eine historische Dimension, die der Idee einer naturmenschlichen Zeitlosigkeit der Figur Tarzan entgegenwirkt. Im Tonfilm zeigt der Affenmensch nicht das verborgene Wesen der Menschheit auf, sondern lädt den Zuschauer vielmehr ein, die technisch-wissenschaftliche Innovation zu bestaunen, die die Beziehungen des modernen Menschen zu seiner Umwelt ständig verändert.

McConnells Ansatz mag simplizistisch sein, und doch ist er interessant. Denn er veranschaulicht eine wesentliche Schwierigkeit, der heutige Zuschauer und Kritiker der ›klassisch‹ gewordenen »Tarzan«-Filme begegnen. Das, was ich einen Science-Fiction-Modus des Zuschauens genannt habe, den die »Tarzan«-Filme in den frühen Jahren des Filmtons generierten, war ein ebenso unstabiles wie auch temporäres Phänomen. Im Laufe der Zeit bildete sich die mediale Empfindlichkeit des Tonfilm-Zuschauers zurück, Bild/Ton-Verhältnisse normalisierten sich und die selbst-reflexiven Bezüge zwischen Medium und Inhalt waren im Kino innerhalb weniger Jahre kaum mehr zu finden. Für heutige Zuschauer sind diese Zusammenhänge sogar fast nicht mehr nachvollziehbar. Jetzt, da der einst unheimliche Schrei des Affenmenschen zum konventionellen Markenzeichen geworden ist, erscheint es fantastisch, dass er zuvor eine radikale Destabilisierung des Zuschauers – oder gar normativer Menschenbilder – bewirken konnte. Dazu kommt, dass Weissmüllers Tarzan im Laufe der MGM-Serie zunehmend domestiziert wurde. Mit Jane, die immer mehr die Rolle der Hausfrau einnahm, bezog er einen festen Wohnsitz (das berühmte Baumhaus) und gründete eine kleine Familie. So gesehen ging der Prozess der Ikonisierung mit einer thematischen ›Entwilderung‹ des Affenmenschen sowie einem Schließen der Klüfte zwischen Medium und Diegese einher. In der Folge verlor Tarzans »science/fiction«-Liminalität die Grundlage für ihre entfremdende Wirkung.

Der frühe, ›wilde‹ Tarzan, dessen Instabilität weitgehend dem Kontext der Übergangsperiode zu verdanken ist, übt dennoch weiterhin einen Einfluss auf seine späteren, scheinbar zahmeren Inkarnationen aus. Die Übergangsphase bildet so nicht nur den Entstehungszusammenhang, in

dem die künftige Ikone eingeführt wurde, sondern auch einen Wirkungszusammenhang, auf den die späteren Filme wiederholt zurückverweisen. Diese Filme enthalten beispielsweise Sequenzen, die die technischen Erfindungen in dem in »Tarzan Escapes« (1936) eingeführten Baumhaus zur Schau stellen. Ein durch Elefantkraft betriebener Aufzug befördert Besucher in die gutbürgerlich wirkende Wohnung, wo sie dank Klimatisierung der Hitze entkommen können – der Schimpanse Cheeta kurbelt einen Deckenventilator aus Bambus an. Die »moderne« Küche, die Jane nach ihren eigenen Anweisungen bauen ließ, ist mit einem Herd, einem Kühlschrank und sogar einem affengetriebenen Geschirrspüler ausgestattet. Solche Szenen treiben das Narrativ der Filme kaum voran. Sie ähneln in ihrer Funktion im Gegenteil den belustigenden Possen Cheetas, die zunehmend die Filme dominieren – und dienen wie diese primär als Mittel der Ablenkung, »comic relief«. Und doch: restlos lassen sich diese Sequenzen nicht auf diese Ablenkungsfunktion reduzieren. Sie stellen auch Erbstücke einer vergangenen Zeit dar, nur dass nun die frühere Demonstration der filmischen Technik auf die diegetische Ebene verlagert und zum Teil humoristisch besetzt wurde. Die zentrale Rolle der Technik bleibt aber bestehen. Selbst viele von Cheetas Streichen involvieren technische Artefakte: Radios, Pistolen, Teleskope und sogar Film-Projektoren, die das Tier entwendet, missbraucht oder zweckentfremdet. Der Humor resultiert aus der unberechenbaren Begegnung des Tierischen mit dem Technischen, so wie das Baumhaus eine Begegnung von Primitivität und Zivilisation codiert. Solche Begegnungen wirken vielleicht nicht radikal destabilisierend, doch sind sie mit einer Verfremdung von Objekten verbunden, die die technisch-wissenschaftliche Lebenswelt und die Modernität der Menschen spielerisch in Frage stellt. Weil die Gags unvollständig in die Erzählung integriert werden, eröffnen sie dem Zuschauer einen ungewohnten Blickwinkel auf die eigene, nichtfilmische Welt: Sie erlauben ihm, das Eigene als das Andere zu sehen. Dieser Grenzgang gipfelt in »Tarzan's New York Adventure« (1942), wo die Großstadt durch den zivilisationsfremden Tarzan zu einem »concrete jungle« in fast wörtlichem Sinne transformiert wird.

Der ikonisch gewordene Tarzan problematisiert also weiterhin die Normalität und die Alltäglichkeit der menschlichen Zivilisation: eine Fähigkeit, die er vor allem seiner verfremdenden Beziehung zur technisch-wissenschaftlichen Apparatur der modernen Welt verdankt. Wie ich hier argumentiert habe, ist diese Beziehung weitgehend ein Erbe der Übergangsperiode, während der die Figur Tarzan grundsätzlich umfunktionierte wurde. Während sich die medialen Brüche, die sich in diesem Kontext zeigten, schnell wieder schlossen, flossen Aspekte der temporären Rezeptionssituation in abgewandelter Form nachhaltig in die klassische Darstellung Tarzans ein und wirkten so längerfristig auf das populäre Verständnis der Figur. Aus genealogischer Perspektive zeigt sich Tarzan als durchaus mediales Geschöpf, dessen Medialität sowohl wesentliche Kon-

tinuitäten als auch grundlegende Transformationen in der Repräsentation des Affenmenschen motiviert. Aufgrund seiner mehrdeutigen Medien-Beziehungen verfügt Tarzan über das Potential, die Selbstverständlichkeiten unserer Welt in Frage zu stellen und – ähnlich den Zukunftsvisionen der Science-Fiction – unseren technisch-wissenschaftlich geprägten Alltag zu verfremden. Im Herzen des ikonischen Naturmenschen lebt ein Cyborg.

Literatur

- Allen, Robert Clyde/Gomery, Douglas: *Film History. Theory and Practice*, New York: McGraw-Hill 1985.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985.
- Brownlow, Kevin: »Silent Films. What Was the Right Speed?«, in: *Sight and Sound* 49.3 (1980), S. 164-167.
- Crafton, Donald: *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York: Charles Scribner's Sons 1997.
- Creed, Barbara: »Me Jane: You Tarzan! A Case of Mistaken Identity in Paradise«, in: *Continuum* 1.1 (1987), S. 159-174, online unter: www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.1/Creed.html vom 15.01.2008.
- Del Amo, Alfonso: »A Brief History of Plasticized Cellulose Nitrate or Celluloid«, in: *Journal of Film Preservation* 60/61 (2000), S. 41-45.
- Doherty, Thomas: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, New York: Columbia University Press 1999.
- Gunning, Tom: »The Cinema of Attraction[s]«, in: *Wide Angle* 8.3-4 (1986), S. 63-70.
- Henderson, Clara: »When Hearts Beat Like Native Drums. Music and the Sexual Dimensions of the Notions of ›Savage‹ and ›Civilized‹ in *Tarzan and His Mate*, 1934«, in: *Africa Today* 48.4 (2001), S. 91-124.
- Landon, Brooks: »Diegetic or Digital? The Convergence of Science-Fiction Literature and Science-Fiction Film in Hypermedia«, in: Annette Kuhn (Hg.), *Alien Zone II*, London: Verso 1999, S. 31-49.
- McConnell, Frank: *The Spoken Seen. Film and the Romantic Imagination*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1975.
- Musser, Charles: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1990.
- Spadoni, Robert: »The Uncanny Body of Early Sound Film«, in: *The Velvet Light Trap* 51 (2003), S. 4-16.