

TÖTEN UND ABBILDEN. ZUM MEDIALEN DISPOSITIV DER SAFARI

VINZENZ HEDIGER

Abstract

According to Georges Didi-Huberman's reading of Georges Bataille, the production of resemblances and the destruction of the similar imply each other, much like a taboo implies its transgression and a law its violation. This contribution argues that hunting and photographing or filming, the two key facets that constitute the cultural activity usually called »safari«, are locked in a dialectical relationship that may best be described in Didi-Huberman's terms. Drawing on examples from fictional films as well as on a large body of travel literature, this contribution traces the history of what may be called the »gun and camera« dispositif through the last hundred or so years. Defining the gun-and-camera set-up as a combination of a number of hybrid components, i.e. a field of research (»the jungle«, »Africa«), a class of objects (»wild animals, indigenous people«), an external human agent (the researcher/white hunter) and an assemblage of technology (utensils of writing, photographic camera, film camera, sound recording devices), this contribution argues that this set-up is a privileged site for the production of scientific knowledge and cultural meaning in the colonial and post-colonial era. Various employed throughout the late 19th and 20th century, the gun-and-camera set-up may be classified according to three preferred modes in which it operates: first, a mode of temporal and functional sequence (the image documents and authenticates the hunt), second, as metaphor (»hunting« as a form of the production of likeness and knowledge about difference), and as a site of conversion (hunter turns into conservationist). Raising a fundamental methodological issue,

both the longevity as well as the ubiquity of the gun-and-camera configuration in scientific and popular literature and media indicate that the history of (scientific) knowledge may not be separated from the history of (technological image) media.

Die Herstellung von Ähnlichkeit und die Zerstörung des Ähnlichen, so Georges Didi-Huberman in Anlehnung an Bataille, sind verwandt: Sie verdanken einander die »Dichte ihres Seins«, gerade so wie jedes Tabu seine Verletzung impliziert und jedes Gesetz seine Übertretung (vgl. Didi-Huberman 1995: 20, 2003: 43). Mit einer an Hegel geschulten Denkfigur könnte man sagen, dass die Darstellung eines Gegenstandes – also etwa die Herstellung seiner Ähnlichkeit in Form eines Bildes – eine Aufhebung ist: Eine Wiederholung im Abbild, die eine Abwesenheit des Dargestellten und damit seine Negation impliziert. In diesem Sinne – insofern also die Form ihre Überschreitung, das Formlose, impliziert und Darstellung zugleich Aufhebung ist – beinhaltet die Herstellung des Ähnlichen dessen Negation oder Zerstörung. Konkretisieren lässt sich dieser Gedanke unter anderem anhand der Praktiken der Produktion von Tierbildern, von der Zeichnung über die Fotografie bis zum Tierfilm. In auffälliger Häufigkeit geht die Herstellung von Tierbildern einher mit der Produktion von Tierleichen, besonders im Falle von Wildtieren, denen der Bilderproduzent im Feld begegnet. Ein Blick in die Geschichte der naturhistorischen Feldforschung zeigt: Der Forscher, der Bilder produziert, ist in aller Regel zugleich ein Jäger, das Bild eine Trophäe. Insofern aber die Herstellung des Ähnlichen (des Bildes des Tieres) und die Zerstörung des Ähnlichen (der Kreatur, die darin dem Menschen ähnlich ist, dass sie lebt) miteinander einher und ineinander übergehen und einander die »Dichte ihres Seins« verdanken, ist damit offenbar eine Logik der Bildproduktion gegeben, die unter bestimmten technischen Voraussetzungen und Bedingungen des Wissens zur endemischen kulturellen Praxis wird. Im Zuge der biologisch-naturwissenschaftlichen Erfindung des Lebens zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch Jean-Baptiste de Lamarck, Claude Bernard, Charles Darwin und andere, und im Zug der Ausbreitung technischer Medien, namentlich der Fotografie und des Films,¹ so die These dieses Beitrags, entsteht ein Dispositiv – im

¹ Ich halte mich hier an eine Periodisierung der Wissensgeschichte, die sich unter anderem bei Michel Foucault findet und die die Erfindung der Biologie in den Zusammenhang eines umfassenden epistemischen Bruchs zu Beginn des 19. Jahrhunderts stellt. Die Leitfigur ist hier zweifellos Lamarck, der zum ersten Mal die Frage nach dem Leben unter dem Gesichtspunkt der sukzessiven Organisation von Organismen stellt und damit das Leben als Gegenstand des Wissens im Sinn der modernen Biologie postuliert. Vgl. dazu auch Pichot (1993: 579ff.).

Sinne einer Kopplung loser Elemente – der Bilder- und Wissensproduktion, das seit nahezu zweihundert Jahren zum festen Bestand der naturhistorischen Feldforschung gehört und die Logik der Herstellung und der Zerstörung des Ähnlichen seriell ins Werk setzt. Dieses Dispositiv setzt sich zusammen aus dem Feld, das erforscht wird und in dem wilde Tiere und ebensolche Menschen auftreten (›die unberührte Natur‹, Busch/Dschungel/Steppe, ›der dunkle Kontinent‹, Südamerika, etc.), dem Forscher mit seinem jeweiligen Wissensstand und Erkenntnisinteresse und schließlich auch aus Waffen sowie Medien der Aufzeichnung. Namentlich sind dies im frühen 19. Jahrhundert Schrift, Bild und Ton bzw. Notiz- und Zeichenbücher, Malzeug, später Fotoapparate und Fonografen und ab dem frühen 20. Jahrhundert portable Filmkameras, ab Mitte des Jahrhunderts auch im Verbund mit elektromagnetischen Tonbandgeräten.² Die Verbindung von Schusswaffe und Kamera ist an sich geläufig. So bezeichnete schon Etienne-Jules Marey sein Gerät für die Herstellung von Serienfotografien der Flugbewegungen von Vögeln als »fusil photographique« (Mannoni 1999: 159) und Klaus Kreimeier wählt seine Formulierung nicht ohne Bedacht, wenn er im Zusammenhang mit dem ethnografischen Film vom »bewaffneten Auge des Ethnologen« spricht (Kreimeier 1997: 47). Worauf es mir hier aber ankommt, ist die spezifische Konfiguration von Feld, Wild und Forscher/Jäger sowie die Tatsache, dass sie stets eine mediale Komponente aufweist und Wissen produziert: Aus der Aktivierung des Dispositivs resultieren Zeichnungen, Fotos, Filme, geschriebene Forschungsberichte, insbesondere aber auch – durchaus für ein populäres Lesepublikum gedachte – Reiseberichte, deren Titel auch insofern generisch sind, als sie immer wieder die Struktur der Konfiguration benennen. Die deutschen Titel lauten in der Regel *Mit Kamera und Büchse durch xy*, die englischen stets *With gun and camera*. Man kann das *Gun-and-camera*-Dispositiv als technisches Ding im Sinne von Hans-Jörg Rheinberger auffassen, als Grundausstattung einer

² Spätestens ab den 1910er Jahren steht die portable Akeley-16-mm-Kamera zur Verfügung, die vom Chef-Ausstopfer des American Museum of Natural History, Carl Akeley, eigens für diesen Zweck entwickelt wurde. Vgl. dazu Mitman (1999). Es ist allerdings keineswegs so, dass die jeweils neueste Technik auch privilegiert genutzt wird. So werden ›pen‹ und ›camera‹ in einem Buchtitel von Martin Johnson aus dem Jahr 1935 gleichberechtigt genannt und so gehört zur Ikonografie der in zahllosen Filmen auftretenden Primatenforscherin Jane Goodall, dass sie – auch in Filmen jüngerer und jüngsten Datums – stets mit Feldstecher und Notizbuch im Feld unterwegs ist, wohingegen ihre jungen Studentinnen mit der Videokamera arbeiten. Vgl. Johnson (1935). Zu Goodall vgl. etwa den IMAX-Film *Return to Gombe* aus dem Jahr (2005).

Versuchsanordnung, in deren Rahmen dann Gegenstände des Wissens produziert und bearbeitet werden (Rheinberger 2001: 18ff.). Es gehört zur »natural history«, einer wissenschaftlichen Disziplin, die im Sinne von David Elliston Allen als »an area of cultural behaviour rather than a network of ideas« aufzufassen ist (MacKenzie 1988) – womit sie sich im Sinne der neueren Wissenschaftsforschung vom Bereich der Lebenswissenschaften, den Rheinberger im Auge hat, allerdings nur dadurch unterscheidet, dass sie ihre Gegenstände des Wissens im Feld, und nicht im Labor auffindet. Dass das Dispositiv seine Gegenstände im Feld findet, öffnet es auf zwei kulturelle Praktiken hin, die mit Wissenschaft auf Antrieb wenig zu tun zu haben scheinen: die Abenteuerreise, von der die Forschungsreise, zumal im 19. Jahrhundert, eine Untergattung darstellte, und den Sport, zu dem die Jagd im Zuge ihrer Verbürgerlichung im 19. Jahrhundert schließlich wird. ›Safari‹, von Swahili für ›Reise‹, lautet der Begriff, der sich für die Aktivität der Jagd- und Forschungsreise etabliert hat, und man könnte das Dispositiv entsprechend auch als Dispositiv der Safari bezeichnen.³

Waffen und Medien machen dieses Dispositiv als solches kenntlich und in seinen Grundzügen erweist es sich als überaus stabil. Es lässt indes unterschiedliche Konstellationen und damit auch die Produktion und Bearbeitung sich wandelnder Wissensgegenstände zu, wobei insbesondere Waffen und Medien zueinander in einer signifikanten Relation stehen: Der Jäger ist zunächst Jäger *und* Forscher, der das Ähnliche zerstört und mit den Medien der Aufzeichnung herstellt; bisweilen ist er zunächst Jäger, dann Forscher, und schließlich ist er nur Forscher, der sich der Möglichkeit, auch Jäger zu sein, wohl bewusst ist, diese aber weit von sich weist. Das Dispositiv ist damit zugleich plastisch und stabil. Es hat eine *longue durée* von immerhin fast 200 Jahren und ermöglicht und registriert zugleich eine Geschichte, die sich in kürzeren Intervallen vollzieht. Die Geschichte dieses Dispositivs ist zugleich eine Mediengeschichte und eine Geschichte der Verknüpfung von naturwissenschaftlichem Wissen und kolonialem Herrschaftswissen. Tatsächlich ist die Geschichte der Feld-Wild-Forscher/Jäger-Konstellation eine Geschichte des Kolonialismus schon insofern, als sich in der spätkolonialen Phase, ab den 1930er Jahren, die Reise- und Forschungsberichte mehren, in denen ein Jäger zum Forscher wird und die Knarre zugunsten der Kamera weglegt: sich also, um es mit Didi-Huberman zu sagen, von der Zerstörung des Ähnlichen zur Herstellung des Ähnlichen bekehrt. Mehr oder weniger ausdrücklich geht es in diesen Narrativen, in denen das afrikanische Feld zur Straße nach Damaskus

³ Vgl. zum Zusammenhang von Tourismus, Film und Safari Schneider (2006).

wird, immer auch darum, das Feld vom Zugriff des Jägers zu befreien; es sind Narrative der Emanzipation, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Diese Geschichte, die man auch als Mediengeschichte der Safari bezeichnen könnte, zumindest zu umreißen, ist das Vorhaben dieses Textes, der sich auch als Beitrag zu einer medialen Epistemologie des Lebenswissens seit dem 19. Jahrhundert verstehen lässt. Der entscheidende Umbruch, den das Dispositiv in seiner Geschichte durchläuft, benennt dabei schon die Definition der Safari, die man bei Wikipedia findet: »Safari [...] is an overland journey, traditionally a big game hunting journey. A more modern definition is a journey to watch and photograph big game and other wildlife.«⁴ Oder, um es im Anschluss an Didi-Huberman auszudrücken: Das Umschlagen der Zerstörung des Ähnlichen in die Herstellung des Ähnlichen wird in dieser Definition als Modernisierung eingestuft. Ich möchte diese Geschichte zunächst von einem ihrer vorläufigen Enden her erzählen.

Tarzan und das *Gun-and-camera*-Dispositiv

Tarzan hat dem Kino in den letzten zwanzig Jahren nur noch als Hauptfigur von Parodien oder Zeichentrickfilmen gedient (wie in *George of the Jungle* von 1997 und *Tarzan* von 1999, beides Disney-Produktionen). Die letzte große Verfilmung von Edgar Rice Burroughs' Roman, *Greystoke – The Legend of Tarzan the Ape Man* mit Christopher Lambert unter der Regie von Hugh Hudson, stammt aus dem Jahr 1984. Von seinen unmittelbaren Vorgängern unterscheidet sich dieser Tarzan-Film in dreifacher Hinsicht. Während etwa die MGM-Fassung mit Bo Derek aus dem Jahr 1981 als später Ausläufer der Softporno-Filme der 1970er Jahre noch davon handelt, wie Jane (Bo Derek) im Urwald ihre Unschuld an Tarzan verliert, nimmt *Greystoke* für sich in Anspruch, authentisch, kritisch und wahr zu sein: authentisch, insofern er das Adelsgeschlecht, dem Burroughs' Tarzan entstammt, im Titel führt, auch wenn der Film in wesentlichen Punkten von der Vorlage abweicht; kritisch, insofern er sich in seiner Darstellung kolonialer Praktiken an die Protokolle der Aufarbeitung kolonialer Wissenschafts- und Herrschaftspraktiken im Rahmen der Kolonialgeschichte und der *post colonial studies* seit den 1970er Jahren hält; wahr schließlich im Sinne wissenschaftlicher Wahrheit, insofern er sich in seiner Darstellung des Stammeslebens der Primaten an die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Primatologie der letzten vier Jahrzehnte hält. So zeigt der Film

⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Safari> (Stand 28.08.2007).

schimpansenähnliche Primaten, die sich von Termiten ernähren, die sie mit einem zuvor eigens zugerüsteten Zweig aus dem Termitenhügel klaben – eine Replika der Szene, mit der die Schimpansenforscherin Jane Goodall in den frühen 1960er Jahren nachweisen konnte, dass Schimpansen nicht nur Werkzeuge benutzen, sondern diese auch herstellen.

Es handelt sich also um eine aufgeklärte Verfilmung des Tarzan-Stoffes. Nicht nur wird Tarzan so dargestellt, als hätten die Drehbuchautoren die Analyse von Edward Said aus seinem Essay »Jungle Calling: On Johnny Weissmuller's Tarzan« verinnerlicht (Said 2000), nämlich als verlorener Außenseiter, und nicht etwa – hierin weicht *Greystoke* von der Vorlage deutlich ab – als physischer und intellektueller Übermensch wie bei Edgar Rice Burroughs, der sich das Lesen selbst beibringt und zum Erlernen einer Weltsprache wie Französisch oder Arabisch im Durchschnitt fünf Tage braucht. Waren die Engländer in Burroughs' Buch noch die Helden, die guten Herrscher von überlegener Abkunft und edlem Naturell, so treten sie in *Greystoke* als üble Kolonialisten auf. Interessanterweise sind es aber weder Militärs noch Polizeikräfte, die der Film im Tonfall der politischen Korrektheit zur Rechenschaft zieht, sondern typische Vertreter des viktorianischen Wissenschaftsbetriebs: Naturforscher nämlich, die mit einem Boot im afrikanischen Dschungel unterwegs sind. Sie spüren seltene Tierarten auf und erlegen die Exemplare, die ihnen begegnen, um sie für die Ausstopfung und Ausstellung in einem der britischen naturhistorischen Museen vorzubereiten. Schlecht kaschieren sie auf ihren Streifzügen, so suggeriert die Inszenierung, was eigentlich nur Tötungslust ist. Die Engländer werden eingeführt als Jagdgesellschaft, begleitet von einem belgischen Kolonialbeamten, der ihnen als Führer dient und im späteren Verlauf des Films zum positiven Helden und engsten Freund Tarzans avanciert, eine Beziehung übrigens mit einem starken homoerotischen Zug. Den Belgier als positiven Helden zu zeigen, ist historisch gesehen eine bemerkenswerte Entscheidung. Die Belgier traten als Kolonisten in Afrika besonders brutal und rücksichtslos auf, eine Tatsache, von der schon Burroughs gewusst zu haben scheint. Gut und böse verteilt er in seinem Roman stets auf alle Ethnien und Volksgruppen. Die Bösen unter den Weißen sind für ihn die Belgier, deren genozidale Blutrünstigkeit selbst die ortsansässigen Kannibalen vor Rätsel stellt und zum Rückzug in die Tiefen des Dschungels zwingt (wo sie dann allerdings von Tarzan unfreundlich empfangen werden). Gleich bei seinem ersten Auftritt in *Greystoke* gibt der Belgier (gespielt von Ian Holm) den Engländern zu verstehen, was er von ihrem Tun hält: Was ist das für eine Wissenschaft, so fragt er, die erst töten muss, was sie erforschen will, die Kenntnisse

nur aus Kadavern zu ziehen vermag. Die Abscheu des Belgiers ist ein Fanal. In einer späteren Szene haben die britischen Naturforscher gerade einen Menschenaffen erlegt und ausgeweidet, um die sterbliche Hülle für die Ausstopfung vorzubereiten. Dieser Moment muss nun festgehalten werden. Die Tierpräparatoren blasen den ausgeweideten Kadaver mit einer Gummipumpe wieder auf Lebendvolumen auf. Dann stellen sie sich neben den aufgepumpten Kadaver und lassen sich fotografieren. Gerade als das Bild geschossen wird, greifen Pygmäen aus dem Unterholz an. Der Magnesiumblitz erleuchtet die Szene, und im gleichen Moment durchbohrt ein Speer den Chef-Präparator.

Herstellung und Zerstörung des Ähnlichen im Feld von Forscher/Jäger und Wild: Es handelt sich um eine Szene, die das zur Entfaltung bringt, was man das dramatische Potenzial des Dispositivs nennen könnte, und die zugleich eine Kurzfassung seiner Geschichte erzählt. Alle Elemente des Dispositivs sind vorhanden: Das Feld (hier Dschungel), das Wild (der Menschenaffe, ferner die ›Wilden‹, die Dschungelbewohner), und der Forscher/Jäger, wobei die Rolle des Forschers und die des Jägers hier arbeitsteilig auf einen professionellen Wissenschaftler und einen Tierfänger und Präparatoren aufgeteilt sind. Ferner ist das technische Gerät vorhanden: Schreibzeug, Fotokamera, Gewehre. Die Pointe der Szene besteht darin, dass aus dem Feld zurückgeschossen wird. Das Monopol der Herstellung und Zerstörung des Ähnlichen, das im Prinzip beim Forscher/Jäger-Team liegt, heben die Pygmäen durch ihren Angriff auf. Sie greifen die Weißen an und bringen damit die Ordnung des Wissens zum Einsturz, in welche diese das Leben des Dschungels eingliedern wollen; es bleibt den Europäern nur der Rückzug, soweit sie nicht tot sind.

Eine solche Szene steht einerseits in einer Tradition von dramatischen Schaubildern und Dioramen, wie sie vor allem in amerikanischen naturhistorischen Museen anzutreffen sind. Wo allerdings die Dioramen des American Museum of Natural History in New York, die größtenteils von Carl Akeley geschaffen wurden, den dramatischen Konflikt zwischen männlichem Forscher/Jäger und Wild ins Zentrum rücken (Harraway 1989: 26ff.), geht es in dem dramatischen Tableau der eben beschriebenen Szene nicht um einen gleichsam überzeitlichen Konflikt zwischen männlichem Mensch und wildem Tier. Vielmehr könnte man behaupten, dass die Szene zugleich an eine andere Bildtradition des 19. Jahrhunderts anschließt, nämlich ans historische Panorama – zumindest insofern, als diese Szene in der Tat nicht einem ›natürlichen‹, sondern einem eminent ›historischen‹ Geschehen dramatische Gestalt verleiht (Sternberger 1981: 27ff.). In knappster Form erzählt die Szene eine Geschichte des Kolonialismus als Geschichte der Produktion von

naturhistorischem Wissen. Es ist eine Geschichte mit vier Kapiteln – Eroberung, Errichtung der Herrschaft, Revolte der Unterdrückten, Abzug des Unterdrückers –, die sich im Rahmen des Dispositivs von Feld, Forscher/Jäger und Wild erzählen lässt. Das Vordringen ins Feld ist ein Akt der Eroberung, und das Aufziehen des Dispositivs stellt insofern eine Anstrengung zur Errichtung einer Herrschaft dar, als in dem Prozess der Zerstörung und der (Wieder-)Herstellung des Ähnlichen Primaten, ›Eingeborene‹ und europäische Männer in die Ordnung einer Ähnlichkeitsbeziehung gebracht werden, deren Ausgangspunkt und Maßstab der weiße Mann ist. Die ›Eingeborenen‹ sind Menschen, und die Menschenaffen sind unsere nächsten Verwandten, um einen Topos der Zookultur wie der Primatenforschung des 19. Jahrhunderts aufzugreifen, der bis heute die Primatenforschung bestimmt.⁵ Weiße, Pygmäen und nicht-menschliche Primaten sind miteinander über ein Geflecht von Ähnlichkeiten und Unterschieden verbunden, und es ist in der Konfiguration von Feld, Wild und Forscher/Jäger das Privileg der Weißen, diese Unterschiede zu bestimmen, d. h. im Modus der wissenschaftlichen Untersuchung festzulegen. Vor diesem Hintergrund ist der Pygmäen-Überfall eben mehr als nur ein Überfall: Er ist der Aufstand des Ähnlichen, ein Aufbruch in die Selbstbestimmung auch in dem Sinne, dass die ›Eingeborenen‹ damit dem Regime ihrer Bestimmung – im Sinne ihrer Kategorisierung und Klassifikation – durch die Weißen ein Ende bereiten und sich so – um die dramatische Struktur der Szene ins politische Vokabular des antikolonialistischen Freiheitskampfes zu überführen – emanzipieren. *Greystoke* aktualisiert demnach das Dispositiv, das man auch als *Gun-and-camera*-Dispositiv bezeichnen kann, und bringt es auf die Höhe der kritischen Diskurse der 1980er Jahre. Er führt damit aber auch vor Augen, dass sich die Produktivität des Dispositivs auch unter den Bedingungen postkolonialer Diskurse noch nicht erschöpft hat und weder seine Geschichte noch die Geschichten, die es schreibt, zu Ende gegangen sind.

Um zu verstehen, welche Geschichten das Dispositiv schreibt, gilt es indes seine Geschichte genauer zu verstehen. Erzählen lässt sie sich anhand der Produkte, die das Dispositiv generiert, also anhand von Büchern, Filmen und anderen medialen Erzeugnissen.

Der Hybridität des Dispositivs selbst entspricht dabei die Hybridität seiner Produkte. Keine BBC-Serie, zu der nicht auch ein *coffee table book* produziert wird, und kein Tierfilm oder Safarifilm, zu dem nicht

⁵ Die neuere Primatologie begann ja als Subdisziplin der Paläoanthropologie, angestoßen von Louis Leaky, der Jane Goodall nach Gombé schickte, wo sie durch die Beobachtung der Schimpansen Aufschlüsse über das Leben unserer stammesgeschichtlichen Vorfahren gewinnen sollte.

früher oder später auch noch der Erlebnisbericht des Regisseurs in Buchform erscheint. Womit wir es zu tun haben, ist also ein Dispositiv von lose gekoppelten Elementen, das in einem Verbund von Medien seine Fortsetzung findet. Dazu zählen auch literarische Texte.

Die Herstellung des Ähnlichen

Im Jahr 1930 veröffentlichte der amerikanische Schriftsteller George S. Chappell (1877-1946) ein Buch mit dem Titel *Through the Alimentary Canal with Gun & Camera* (Chappell 1963). Der Untertitel lautet: *A Fascinating Trip to the Interior*. Wie Titel und Untertitel schon vermuten lassen, handelt es sich um eine Satire. Die Reise ins Innere ist nicht eine Reise ins Innere von Afrika, wie sie in der *Gun-and-camera*-Literatur geschildert wird, die Chappell mit seinem Buchtitel veralbert. Die Reise ins Innere führt vielmehr ins Innere des menschlichen Körpers. Seit den 1890er Jahren, also mindestens seit es logistisch möglich geworden war, Fotoapparate ins Feld mitzunehmen, führen Reiseberichte von Naturforschern und anderen Safari-Reisenden in der Regel die Kombination von *gun and camera* im Titel, und noch in den 1950er und 60er Jahre werden Bücher nach dieser Formel publiziert. Die Liste reicht von G. A. Farinis *Through the Kalahari Desert: A Narrative of a Journey with Gun and Camera and Note-Book to Lake N'Gami and back* aus dem Jahr 1886 bis zu *Safari. The Pan Am Guide to Hunting with Gun and Camera Around the World* von 1968.⁶ In den 1920er und 30er Jahren war die Kombination von *gun and camera* auch in der Kinderliteratur sehr populär.⁷ Frühere Titel aus dem Bereich der populären Reiseliteratur fokussierten noch fast ausschließlich auf die Jagderfolge der Autoren, so Gordon Cummings Buch *A Hunter's Life in the far Interior of South Africa* von 1850. Der Reisebericht des Naturforschers wiederum bildete eine eigenständige Gattung; Darwins *Voyage of the Beagle* ist dafür das berühmteste Beispiel, aber für den Explorationsraum der Safari könnte man auch die erste Publikation seines Cousins Francis Galton nennen, den Reise- und Forschungsbericht *The Narrative of an Explorer in Tropical South Africa* von 1853. Mit der Einführung früher Naturschutzmaßnahmen und Wildpflege-Regularien in den Kolonialgebieten zu Beginn der imperialen Phase des Kolonialismus ab

⁶ Frühe Beispiele sind Farini (1973 [1886]), Bryden (1893), Swayne (1895), McQueen (1909), Dickinson (1910), Wilson (1913), Andrews (1916), Stoneham (1925), Terry (1927), Cudahy (1928), Holland/Holland/Holland (1928), Sutton (1930), Siggins (1931), Sutton (1932), Johnson (1935), Taber (1953, 1958), Hajek (1958), Owen (1960), Cabell/St. Clair (1968).

⁷ Bonehill (1910), Allen (1911).

den 1870er Jahren finden der Jäger und der Forscher zusammen, und die Großwildjäger definieren sich in ihren Selbstdarstellungen in der Explorationsliteratur immer auch als Naturforscher und umgekehrt (vgl. MacKenzie 1988: 96ff.). Die Safari-Konfiguration von Feld, Forscher/Jäger und Wild erfreute sich in den USA und in Deutschland dabei ebenso großer Beliebtheit wie in Großbritannien. Deutsche Kolonialreisende schrieben selbst Bücher im *Mit-Kamera-und-Büchse*-Genre und drehten entsprechende Filme. Als Filmrealisatoren traten insbesondere der Zoodirektor Carl Hagenbeck und die Tierfilmer Hans Schomburgk und Carl Heinz Boese in Erscheinung.⁸ In Deutschland fanden auch Übersetzungen englischer und amerikanischer Explorationsliteratur große Verbreitung, so die Bücher von A. Radclyffe Dugmore⁹ und die Reiseberichte der amerikanischen Safari-Filmer Martin und Osa Johnson.¹⁰ Im Deutschen wie im Englischen ist die Verbindung der Herstellung des Ähnlichen (Bild) und der Zerstörung des Ähnlichen (Wild) schon auf der Ebene des Vokabulars und der Verbalkonstruktion gegeben. Man ›schießt‹ fotografische Bilder ebenso, wie man Wild schießt; im Englischen ist beides durch ›shooting‹ abgedeckt. Im Französischen fehlt ein Äquivalent der *Kamera-und-Büchse*-Formel. Allerdings ist auch in der französischen Literatur der Konnex von Jagen und Filmen geläufig. Nicht von ungefähr trägt Pierre Leprohons Buch *L'exotisme et le cinéma*, das sich nicht gerade als Kritik des Exotismus versteht, den Untertitel *Les »chasseurs d'images« à la conquête du monde ...*¹¹

Chappells Satire *Through the Alimentary Canal with Gun and Camera* erfüllt, was der Titel verspricht. Eine Vielzahl von Gefahren wartet auf sein Heldenteam, bestehend aus einem furchtlosen Forscher, seinem Kameramann und einer Reihe von Trägern und Assistenten, und weil zur Forschungsreise immer wieder die Konfrontation mit ekelregenden Phänomenen und die Überwindung des Ekels gehören (Miller 1997), ekelt sich Chappells Personal unterwegs oft und reichlich. Auch stilistisch hält er sich an die Vorlagen der Forschungsberichte. Der

⁸ Vgl. *Wildnis* (John Hagenbeck, 1922), *Mensch und Tier im Urwald* (Hans Schomburgk, 1924), *Zum Schneegipfel Afrikas* (Carl Heinz Boese, 1925), *Heia Safari* (Martin Rikli, 1927), *Urwald-Symphonie* (1931), *Das letzte Paradies* (Hans Schomburgk), *Rätsel der Urwaldhöhle* (Otto Schulz-Kampfenkel, 1935-1938). Für Buchpublikationen vgl. Schillings (1905, 1910), Viera (1920), Schomburgk (1922, 1934, 1954), Schulz (1931), Lussy (1934), Hochgreve (1940), Bruns (1949), Lindgens (1953), Fischer (1956), Zwilling (1958).

⁹ Radclyffe Dugmore (1928).

¹⁰ Johnson (1935, 1938).

¹¹ Leprohon (1945), Crisler (1959), Leprohon (1960). Vgl. für eine kritische Reflexion auch Coïc-Allera (1999).

Erzähler des typischen Forschungsberichts ist ein Routinier, der im Tonfall dessen berichtet, der die gefährlichen Gebiete nicht zum ersten Mal durchquert. Analog dazu berichtet auch Chappells Held von seiner Fahrt durch die Innereien des Menschen aus der Warte des erfahrenen Abenteurers, der diesen Weg, so gefährlich er sein mag, schon öfter zurückgelegt hat. Indem er den menschlichen Körper zum Territorium der Exploration erklärt, macht Chappell seinen Text als Satire kenntlich. Dass sich die Verschiebung des Erkundungsinteresses vom ›dunklen Kontinent‹ Afrika auf den ›dunklen Kontinent‹ des menschlichen Körpers so mühelos vollziehen lässt und dass sie, bei aller offenkundigen Absurdität des Szenarios, durchaus einleuchtet, hat seinen Grund nicht zuletzt darin, dass es sich um verwandte Wissensgegenstände handelt. Wie Michel Foucault darlegt, war ›der dunkle Kontinent‹, Afrika, das Territorium der Safari, nicht immer dunkel. Dazu wurde Afrika erst im 19. Jahrhundert, ungefähr zur Zeit der Entstehung der Wissenschaften vom Menschen (oder eben der *sciences humaines*, die zugleich die Zeit der Entstehung der modernen Biologie im Gefolge Lamarcks ist) als einer wissenschaftlichen Disziplin, die sich um die Erforschung der Geheimnisse des menschlichen und tierischen Lebens kümmert (Foucault 1993: 338). Innerhalb der Episteme der *sciences humaines* und der Biologie sind exotische Länder und der menschliche Körper schon in dieser Hinsicht vergleichbar, zumindest insofern sie opak sind, also einen spezifischen Mangel an Transparenz aufweisen, der sie beide als geeignete Objekte der Erforschung, der Exploration, erscheinen lässt. Der menschliche Körper, und damit spielt Chappell, ist seit dem frühen 19. Jahrhundert in der Tat auch ein ›dunkler Kontinent‹, ein Afrika, das wir alle immer schon selbst bewohnen. Die Reihe der Wissensgegenstände, die mit Körper und Kontinent anfängt, ergänzt seit Ende des 19. Jahrhunderts überdies die menschliche Psyche, die zu diesem Zeitpunkt zum Objekt wissenschaftlicher Theoriebildung wird. Was Chappells Buch nun für eine Medien- und Wissensgeschichte des Safari-Topos interessant macht, sind einerseits die vielfältigen Bezüge, die von diesem Text zu anderen fiktionalen Texten führen, die ähnliche Themen verhandeln, namentlich zu Isaac Asimovs Roman *Fantastic Voyage*, der Mitte der 1950er Jahre erschien und ebenfalls in die Reihe der explorationsliterarischen Berichte gehört, und zu Richard Fleischers Verfilmung von Asimovs Roman aus dem Jahr 1966.¹² Was es aber besonders relevant macht, ist die Tatsache, dass es sich um eine Satire handelt. Dass sich das Dispositiv so mühelos vom Kontinent auf den Körper verschieben lässt (und im Prinzip auch weiter auf die Psyche),

¹² Vgl. für eine Theoretisierung der Verbindung von Jagen und Filmen als kulturelle Gegebenheit Cosandey (2001).

zeigt auf, dass es über eine spezifische systematische Kohärenz verfügt, aber auch über eine Plastizität, die es ermöglicht, das Dispositiv auf unterschiedliche Wissensfelder und Gegenstände zu applizieren, um kulturelle Bedeutungen hervorzubringen, ohne dass es seine Erkennbarkeit einbüsst. Tatsächlich unterwandert die Satire die Tragfähigkeit des Dispositivs keineswegs; vielmehr bekräftigt sie diese, wie die weitere Geschichte bis hin zu *Greystoke* zeigt.

Schaut man sich die Geschichte des Dispositivs im Ganzen an, dann lassen sich im Wesentlichen drei dominante Modi seiner Aufstellung beobachten, Parodie und Satire nicht mitgezählt. Im grundlegenden Modus bilden Jagd und Bildproduktion, oder Zerstörung und Herstellung des Ähnlichen, eine temporale und funktionale Sequenz. Die Jagd hat zwei Bestandteile. Man lauert dem Tier auf und sucht die Konfrontation, um es zu töten; danach bildet man es ab. Illustrierte Bücher über Safari-Abenteuer bezeugen mit der Fotografie die Großtat des Jägers. Das Bild zeigt die Trophäe, und in gewissem Sinne *ist* es die Trophäe – wenn auch in anderer Form, transsubstantiiert. Das gilt so auch für die geschilderte Szene aus *Greystoke*: Erst töten, dann abbilden, zum Zweck der Authentifizierung. In *Greystoke* wird die Sequenz durch den Angriff der Pygmäen insofern durchbrochen, als das Filmbild schließlich zeigt, wie der Jäger just im Moment der bildlichen Reproduktion der Trophäe selbst zum Gejagten wird. Die Pointe der Szene beruht aber gerade darauf, dass es die Sequenz als solche ist, die durchbrochen wird, auch wenn das Filmbild damit zur eigentlichen Anti-Trophäe gerät. Festzuhalten ist, dass *Greystoke* eine Tradition der Herstellung von Bildtrophäen reflektiert, zu der auch der fiktionale Safari-Film gehört. Safari-Filme, von den Arbeiten von Martin und Osa Johnson bis zu *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1986), enthalten in aller Regel eine Einstellung, die Jäger und Wild im selben Kader zeigt. Zwei Faktoren einer Handlung, die aufeinander bezogen sind, müssen im selben Kader zu sehen sein, lautet die Regel des *montage interdit*, des verbotenen Schnitts, die André Bazin formuliert hat. Erst wenn sie im selben Kader zu sehen sind, ist ihre Ko-Präsenz im selben Handlungsraum beglaubigt und das Geschehen authentisch. Ohne die Trophäe dieses Kaderns, der die Konfrontation auch des Jägers mit dem Wild beglaubigt, kommt auch der fiktionale Safari-Film nicht aus (Hediger 1997).

Der zweite Modus, in dem das Dispositiv produktiv wird, neben dem der temporalen und funktionalen Sequenz, ist der Modus der Metapher. In weiten Teilen der naturhistorischen Literatur fungiert die Jagd als Metapher für die Bildproduktion. Der Naturforscher-als-Filmmacher tötet keine Tiere, aber er geht auf die Jagd. Die Buchtitel kommen immer noch martialisch daher, so *Stalking Big Game with a Camera* oder

Hunting Wildlife with Camera and Flashlight.¹³ Blut allerdings fließt nicht mehr; die Zerstörung des Ähnlichen wird unter der Herstellung des Ähnlichen subsumiert und darf nur noch als semantisches Sediment fortbestehen.

Und schließlich operiert das Dispositiv in einem biografischen Modus, indem es dramatische lebensgeschichtliche Narrative produziert. Als basales Muster dient in der Regel das Bekehrungserlebnis, das aus dem Jäger einen Forscher macht. Möglicherweise liefert Darwin in seinem Reisebericht *Voyage of the Beagle* aus dem Jahr 1838 die Urform dieses Narrativs. Darwin berichtet über sich selbst, dass er als Kind ein leidenschaftlicher Jäger von Vögeln war. Er entwickelte sogar ein Zählsystem, um seine Tötungserfolge zu registrieren, indem er jeden *kill* mit einem Knopf an einer Schnur festhielt, die er in seiner Hosentasche mit sich trug. Seine Leidenschaft für die Vogeljagd hielt noch während des ersten Jahres seiner Fahrt mit der *Beagle* an, der Fahrt, auf der er, wie bekannt, die Evidenz für die Evolutionstheorie zusammentrug. Nach einem Jahr allerdings gab er die Jagd auf und konzentrierte sich ganz auf die Erforschung seiner vormaligen Beutetiere (Darwin 2000). Viele sind seither in Darwins Fußstapfen getreten. Ein Beispiel ist etwa der deutsche Tierfilmer Joseph Delmont, eine Berühmtheit des Wilhelminischen Zeitalters, der als Tierfänger für Zoos im späten 19. Jahrhundert anfing und vor dem Ersten Weltkrieg eine Karriere als Filmregisseur in Deutschland und den USA verfolgte (Delmont 1925, 1931). Virulent wird die Sequenz des Bekehrungserlebnisses in der Ära des Spätkolonialismus. So publizierte der ehemalige Großwildjäger James L. Sleeman 1947 sein Buch *From Rifle to Camera. The Reformation of a Big Game Hunter*. Ursprünglich konzipiert als Standarderzählung eines britischen Sportjägers in Afrika, mündete das Buch in ein leidenschaftliches Plädoyer für die Erhaltung der Wildtiere. Tatsächlich beichtete der Autor ausführlich die Verbrechen, die er an der Natur verübt hatte, und er schwor der Jagd öffentlich ab (Sleeman 1947). Beschränkt sich das Konversions-Narrativ bei Sleeman noch auf das Psychodrama von Bekehrung und Reue, so bekommt es beim französischen Schriftsteller Romain Gary eine politische Dimension. Auch Gary begann als Großwildjäger. Sein Erleuchtungserlebnis hatte er bei einem Flugzeugabsturz während eines Jagdausflugs in der afrikanischen Steppe, den er nur knapp überlebte. Eine literarische Form der Abbitte leistete Gary, der spätere Ehemann des Filmstars Jean Seberg, mit seinem Roman *Les racines du ciel* von 1956, 1958 von John

¹³ Maxwell (1924), Johnson (1924), Nesbit (1926), Champion (1928), Holmes (1929), Allgeier (1931), Shira (1935), Arnfeld (1935), Hass (1942), Dolin (1951), Beardwood (1965), Drechsler (1969), Sielmann (1985).

Huston unter dem Titel *The Roots of Heaven* verfilmt (auch dies könnte man als Geste der Reue eines vormals leidenschaftlichen Großwildjägers lesen). Der Roman handelt von einem Überlebenden der nazideutschen Vernichtungslager, der in einer französischen Kolonie in Zentralafrika eine Kampagne für die Rettung der Elefanten startet (Gary 1956). Ausdrücklich verknüpft das Buch dabei das naturschützerische Anliegen mit dem Unabhängigkeitskampf gegen die französischen Kolonisten, und der Held des Romans läuft schließlich auch zu den Rebellen über. Schon dies ist ein Narrativ, in dem das Ähnliche dagegen rebelliert, bestimmt zu werden, und in die Selbstbestimmung aufbricht, auch wenn der Weiße noch als Mittler auftaucht, als Agent des Ähnlichen, wenn man so will. Das Bekehrungsszenario kommt dem Szenario der Rebellion des Ähnlichen, wie es in *Greystoke* entwickelt wird, therapeutisch zuvor. Seine Suggestivität hat es aber auch mehr als 40 Jahre nach dem Ende der Kolonialherrschaft nicht eingebüßt. In einem kürzlich gezeigten britischen Tierdokumentarfilm kommt ein Präsentator vor, der als Jäger aufbricht, sich aber bei seiner ersten Begegnung mit einem Tiger im indischen Dschungel sogleich in einen Tierschützer verwandelt. Die religiösen Dimensionen dieses Szenarios sind nicht zu verkennen: Die Begegnung mit dem leibhaftigen Tiger bewirkt den Sinneswandel; fortan ist der vormalige Jäger nicht nur nicht mehr der Jäger des Tigers, er ist vielmehr sein Gesandter, einer, der die frohe Botschaft von der zu erhaltenden Existenz des Tigers in die Welt hinausträgt. Man setze für Jäger Saulus, für Tierschützer Paulus und für den Tiger Christus ein, und schon befindet man sich auf der Straße nach Damaskus und auf dem Weg zurück.

Damit ist die Geschichte der Safari-Konfiguration noch nicht an ihrem Ende, ebenso wenig wie mit dem Beispiel aus *Greystoke. Tiger. The Elusive Princess*, eine Folge aus einer Wildtier-Reihe der BBC mit deren erfolgreichstem Tierfilmpräsentator David Attenborough aus dem Jahr 1999, handelt von einer edlen Tigerin, die ihre zwei Jungen in einem indischen Reservat großzieht, das vom Kommentar und den Bildern zu Beginn gleich mit dem Indien Rudyard Kiplings in Verbindung gebracht wird, einer historisch obsoleten literarischen Evokation des britisch kolonisierten Subkontinents also. In einer Szene des Films sieht man, wie die Tigerin einen Hirsch jagt und erlegt, die mythische Beute des Jägers par excellence (Cartmill 1993). Der Kommentar kontrastiert die Art und Weise des Jagens der Tigerin auf für diese vorteilhafte Weise mit dem Jagdverhalten eines Hunderudels, das im selben Reservat lebt. Ferner wird die Tigerin als »the guardian of the forest« beschrieben, als »Wächterin des Waldes«, die von den Indern, die sie behüten sollen, geradezu religiös verehrt wird. Man könnte auch dieses Beispiel noch als

Erzählung lesen, der das klassische Safari-Dispositiv zugrunde liegt. Das Tier, das einst des weißen Jägers bevorzugte Beute war, kehrt nun selbst in der Gestalt des Jägers *par excellence* wieder. An die Stelle des Jägers tritt die einstige Beute, während dem vormaligen Jäger noch die Bildproduktion bleibt, die Herstellung des Ähnlichen. Eine Arbeitsteilung, die mit der vorgängigen Konfiguration des Dispositivs unter anderem darin übereinstimmt, dass den ›Eingeborenen‹ die subalterne Position derer, die den Jäger verehren, weiterhin erhalten bleibt. Auch das ist eine Möglichkeit, mit dem Aufstand des Ähnlichen, seinem Streben nach Selbstbestimmung umzugehen: Der Forscher/Jäger stellt Ähnlichkeit her, indem er dem Wild seinen Part überlässt, oder vielmehr: sich selbst im Wild aufhebt. Ein *devenir-animal* im Sinne von Deleuze/Guattari, ein naturphilosophisch zu begreifendes kreatürliches Aufgehen im Nicht-Individuellen ist das gleichwohl nicht. Wir haben es immer noch mit einem gefilmten Tier zu tun, und das Bild des Tieres bleibt, auch unter den Bedingungen dieser neusten Volte, die das Safari-Dispositiv produziert, eine Trophäe.

Statt eines Schlusses

»Wenn Hemingway eine solche Kamera gehabt hätte, dann hätte er auf die Jagd sicher verzichtet«, lautet eine Dialogzeile der Hauptfigur aus dem Biopic *Wild America* (Warner Bros., 1996), das die Lebensgeschichte des Tierfilmers Marty Stouffer erzählt, der beim Erscheinen des Films äußerst populär war, wenig später aber wegen Manipulationen in Ungnade fiel.¹⁴ Gesprochen wird die Zeile von Marty als Teenager (Jonathan Taylor Thomas), der mit einer 16mm-Kamera leidenschaftlich Wildtiere filmt und seine jugendliche Verehrung für Hemingway schwer mit der Tatsache vereinbaren kann, dass der Schriftsteller ein leidenschaftlicher Großwildjäger war. Was Hemingway fehlte, so die Lösung, die der junge Mann für sein emotionales und moralisches Dilemma findet, war eine Kamera, also das Medienelement des Dispositivs, das ihm den Wandel vom Jäger zum Naturforscher erlaubt hätte. Ist die mediale Ausstattung vollständig, dann lassen sich auch alle moralischen Probleme lösen, die mit dem *double bind* von Herstellung und Zerstörung des Ähnlichen einhergehen: So könnte man den Gebrauch interpretieren, den der jugendliche Tierfilmer von dem Dispositiv macht, in das er durch seine Aktivität allerdings auch immer schon verstrickt ist. Eine Variation, die sich in eine Liste eingliedert, die

¹⁴ Siehe zum Problem des Spielraums für Manipulationen im Tierfilm Hediger (2002).

– so ubiquitär, wie das Dispositiv weiterhin Verwendung findet – sich fast beliebig fortsetzen ließe.

Literatur

- Allen, Captain Quincy (1911): *The Outdoor Chums or the First Tour of the Rod, Gun and Camera Club*, Cleveland: Goldsmith Publishing Co.
- Allgeier, Sepp (1931): *Die Jagd nach dem Bild. 18 Jahre als Kameramann in Arktis und Hochgebirge*, Stuttgart: Dieck.
- Andrews, Roy Chapman (1916): *Whale Hunting with Gun and Camera. A Naturalist's Account of the Modern Shore-Whaling Industry*, New York: D. Appleton.
- Arnfeld, Julius (1935): *Tierfang mit der Kamera*, Halle: W. Knapp.
- Beardwood, Valerie (1965): *The Still Hunt. The Story of Naturalist-Wildlife Photographer Jack Couffer*, New York: David McKay.
- Bonehill, Ralph (1910): *Out with Gun and Camera, or the Boy Hunters in the Mountains*, New York: Cupples & Leon.
- Bruns, Hans (1949): *Büchse und Kamera. Jagden in deutschen Revieren. Jagderzählungen*, Hannover: Schaper.
- Bryden, H. (1893): *Gun and Camera in Southern Africa. A Year of Wanderings in Bechuanaland, the Kalahari Desert, and the Lake River Country, Ngamiland, with Notes on Colonization, Natives, Natural History and Sport*, London: Edward Stanford.
- Cabell, Charles A. III, St. Clair, David (1968): *Safari. Pan Am's Guide to Hunting with Gun and Camera Round the World*, New York: Pan American Airways.
- Cartmill, Matt (1993): *A View to a Death in the Morning. Hunting and Nature Through History*, Cambridge/MA /London: Harvard University Press.
- Chappell, George S. (1963 [1930]): *Through the Alimentary Canal With Gun and Camera. A Fascinating Trip to the Interior, Personally Conducted by George S. Chappell*, New York: Dover.
- Champion, F.W. (1928): *With a Camera in Tiger-Land*, New York: Doubleday, Doran.
- Coïc-Allera, Olivier (1999): »Ciel, mon fusil! Les chasseurs d'images«. *Vertigo* No. 19. *Animal*. Paris: Editions Jean-Michel Place, S. 39-41.
- Cosandey, Roland (2001): »Wahrheit und Machenschaft. Adam David und Alfred Machin mit Kinematograph und Büchse im afrikanischen Busch. Erster Teil.« In: Kessler, Frank et al. (Hg.), *KINtop* 10.

- Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Frankfurt/M.: Stroemfeld, S. 103-117.
- Crisler, Lois (1959): *Chasseurs d'images en Alasaka*, Paris: Flammarion.
- Cudahy, John (1928): *Mananaland. Adventures With Camera and Rifle...*, New York: Duffield and Co.
- Darwin, Charles (2000 [1838]): *The Voyage of the Beagle*, New York: Prometheus.
- Delmont, Joseph (1925): *Wilde Tiere im Film. Erlebnisse aus meinen Filmaufnahmen in aller Welt*, Stuttgart: Verlag Diek & Co.
- Ders. (1931): *20 Jahre Grosstier-Fang. Wanderfahrten in allen Erdteilen*, Berlin: Schlieffen.
- Dickinson, F.A. (1910): *Lake Victoria to Khartoum. With Rifle & Camera. With an Introduction by Winston Churchill*, London: John Lane/The Bodley Head.
- Didi-Huberman, Georges (1995): *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Macula.
- Ders. (2003): *Images malgré tout*, Paris: Editions de minuit.
- Dolin, B. (1951): *Jagd mit der Filmkamera. Aus dem Tagebuch eines Filmregisseurs*, Berlin: Deutscher Filmverlag.
- Drechsler, Helmut (1969): *Pirsch mit Kamera und Feder*, Leipzig: Urania.
- Farini, G. A. (1973 [1886]): *Through the Kalahari Desert. A Narrative of a Journey with Gun, Camera and Note-Book to Lake N'gami and back*, Cape Town: C. Struik.
- Fischer, Helen (1956): *Elefanten, Löwen und Pygmäen. Mit Kamera und Büchse im afrikanischen Busch. Aufgezeichnet von E. Laue*, München: Süddeutscher Verlag.
- Foucault, Michel (1993 [1966]): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gary, Romain (1956): *Les racines du ciel*, Paris: Gallimard.
- Hajek, Karel (1958): *Hunting with Gun and Camera*, Prag: Artia.
- Harraway, Donna (1989): *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, London: Routledge.
- Hass, Hans (1942): *Fotojagd am Meeresgrund. Erlebnis und Technik der Unterwasserfotografie*, Harzburg: Heering.
- Hediger, Vinzenz (1997): »Grosswildjagd«. In: *Cinema 42*, S. 20-32.
- Ders. (2002): »Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen« *Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justizibialität von kommunikativen Kontrakten*. *Montage AV* 11/2/2002, S. 87-96.

- Hochgreve, Wilhelm (1940): Mit Büchse, Hund und Kamera. Jagdschilderungen, Leipzig: Möhring.
- Holland, Bob, Dan und Ray (1928): Good Shot! A Book of Rod, Gun & Camera, New York: Alfred A. Knopf.
- Holmes, Ratcliffe F. (1929): Interviewing Wild Animals. An Account of Travel and Adventure Incidental to the Pursuit of African Fauna with a Ciné-Camera, London: Stanley Martin & Co.
- Johnson, Martin (1924): Camera Trails in Africa, New York: Century.
- Ders. (1935): Over African Jungles. The Record from Pen and Camera of a Glorious Adventure Over the Big Game Country of Africa. 60,000 Miles By Aeroplane, London: Harrap.
- Ders. (1938): Auf Entdeckungsfahrt mit Johnson. Abenteuer mit Kamera, Büchse und Flugzeug, Leipzig: Brockhaus.
- Kreimeier, Klaus (1997): »Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: Das bewaffnete Auge des Ethnographen«. In: Bock, Hans-Michael et al. (Hg.), Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland, 1919-1939, München: Edition text+kritik, S. 47-62.
- Leprohon, Pierre (1960): Chasseurs d'images, Paris: André Bonne.
- Lindgens, Arthur (1953): Afrika aufs Korn genommen. Mit Büchse und Kamera durch Ostafrika, Hamburg/Berlin: Parey.
- Lussy, Kunibert (1934): Mit Kino und Kugel. Eine Film- und Jagdreise in Ostafrika, Olten: Walter.
- MacKenzie, John (1988): The Empire of Nature. Hunting, Conservation and British Imperialism, Manchester: Manchester University Press.
- Mannoni, Laurent (1999): Etienne-Jules Marey. La mémoire de l'oeil, Paris: Cinémathèque Française.
- Maxwell, Marius (1924): Stalking Big Game with a Camera in Equatorial Africa, New York: The Century Co.
- McQueen, Peter (1909): In Wildest Africa. The Record of a Hunting and Exploration Tript Through Uganda, Victoria, Nyanza, the Kilimanjaro Region and British East Africa, Boston: L.C. Page.
- Miller, William Ian (1997): Anatomy of Disgust, Cambridge/MA: Harvard University Press.
- Nesbit, William (1926): How to Hunt With the Camera. A Complete Guide to All Forms of Outdoor Photography, New York: E.P. Dutton.
- Owen, T.R.H (1960): Hunting Big Game With Gun and Camera, London: Charles Birchall & Sons.
- Pichot, André (1993): Historie de la notion de vie, Paris: Gallimard
- Radclyffe Dugmore, A. (1928): Wild-Wald-Steppe.Mit Kamera und Büchse in Ostafrika, Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft.

- Rheinberger, Hans-Jörg (2001): Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen: Wallstein.
- Said, Edward (2000): »Jungle Calling. On Johnny Weissmuller's Tarzan«. In: Ders., Reflections on Exile and Other Essays, Cambridge/MA: Harvard University Press, S. 327-336.
- Schillings, C.G. (1905): Mit Blitzlicht und Büchse. Neue Beobachtungen und Erlebnisse in der Wildnis inmitten der Tierwelt von Äquatorial-Ostafrika, Leipzig: Voigtländer.
- Ders. (1910): Mit Blitzlicht und Büchse im Zauber des Elelescho, Leipzig: Voigtländer.
- Schneider, Alexandra (2006): »Homemade Travelogues: Autosonntag - a Film Safari in the Swiss Alps«. In: Ruoff, Jeffrey (Hg.), Time Virtual Voyages. Cinema and Travel, Duke University Press 2006, S. 157-173.
- Schomburgk, Hans (⁸1922): Bwakukama. Fahrten und Forschungen mit Büchse und Film im unbekanntem Afrika, Berlin: Deutsch-Literarisches Institut.
- Ders. (1934): In Afrikas Wildkammern. Mit Kamera und Büchse in Urwald und Busch, Reutlingen: Ensslin & Laiblin.
- Ders. (1954): Jäger, Forscher, Kameramann. Ein Leben für Afrika, Hannover/Berlin: A. Weichert Verlag.
- Schulz, Christoph (1931): Jagd- und Filmabenteuer in Afrika. Streifzüge in das Innere des dunklen Erdteils, Leipzig: Verlag Deutsche Buchwerkstätten.
- Shira III, G. (1935): Hunting Wildlife with Camera and Flashlight, Washington: National Geographic Society.
- Sielmann, Heinz (1985): Die stille Jagd mit der Kamera, München: Südwest-Verlag.
- Siggins, A.J. (1931): Shooting With Rifle and Camera. Filming »The Four Feathers«. A Big Game Thriller, London: Victor Gollancz.
- Sleeman, James L. (1947): From Rifle to Camera. The Reformation of a Big Game Hunter, London: Jarrolds.
- Sternberger, Dolf (1981 [1938]): Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Frankfurt/M.: Insel.
- Stoneham, C.T. (1925): Hunting Wild Beasts with Rifle and Camera, London: Thomas Nelson & Sons.
- Sutton, Richard L. (1932): An Arctic Safari. With Camera and Rifle in the Land of the Midnight Sun, St. Louis: C.V. Mosby Co.
- Ders. (1930): The Long Trek. Around the World with Camera and Rifle. The Story of an African-Asiatic Expedition, 1929-1930, St. Louis: C.V. Mosby.

- Swayne H. (1895): *Seventeen Trips Through Somaliland. A Record of Exploration & Big Game Shooting, 1885 to 1893*, London: Rowland Ward & Co.
- Taber, Wallace (1953): *A Sportsman in Africa. A Sportsman with Rod, Rifle and Camera Revisits East Africa*, Denver: A. B. Hirschfeld Press.
- Ders. (1958): *Road to Romance. Up the Famed Alaskan Hiway and Beyond... with Rifle, Rod and Camera*, Denver: A.B. Hirschfeld Press.
- Terry, Michael (1927): *Through a Land of Promise. With Gun, Car and Camera in the Heart of Northern Australia*, London: Herbert Jenkins.
- Viera, Josef (1920): *Aus aller Welt. 4 Hefte Jagden und Fahrten in Afrikas Wildkammern. Motorradjagden mit Film und Büchse; Mit Auto und Motorrad durch Wildafrika; Im Lande der Nandi, Der Elefantenwilderer*, Reutlingen: Enßlin & Laiblin.
- Wilson, Ernest Henry (1913): *A Naturalist in Western China, with Vasculum, Camera and Gun*, London: Methuen & Co.
- Zwilling, Ernst, A. (1958): *Rei Buba schrieb das Drehbuch. Filmarbeit und Jagd im letzten Despotenreich Afrikas*, Stuttgart: Neef.