

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

Artikel: Cumulus from America : nature's mosh pit : fear and proximity in the Discovery Channel = im Wartsaal der Natur : Angst und Nähe im Discovery Channel

Autor: Wakefield, Neville / Moses, Magda / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681169>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CUMULUS

F r o m A m e r i c a

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are NEVILLE WAKEFIELD, a writer and art critic who lives in New York, and THOMAS McEVILLEY, contributing editor to "Artforum," whose latest book, "The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era," was published in 1993.

NATURE'S MOSH PIT: Fear and Proximity in the Discovery Channel

NEVILLE WAKEFIELD

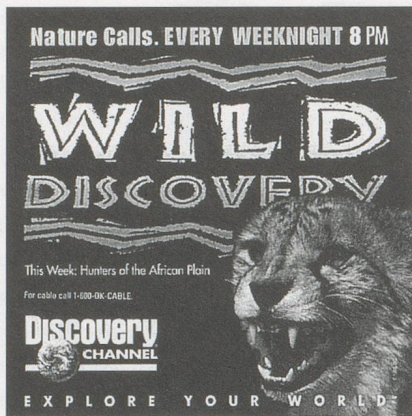
... whether one consults the annals of the world, or supplements uncertain chronicles with philosophical inquiries, one will not find an origin of human knowledge that corresponds to the idea one would like to hold regarding it. Astronomy was born of superstition; Eloquence of ambition, hatred, flattery, lying; Geometry of avarice; Physics of a vain curiosity; all of them, even Ethics of human pride. The sciences and the arts thus owe their birth to our vices: We should be less in doubt regarding their advantage if they owed it to our virtues. JEAN-JACQUES ROUSSEAU: PART II OF THE FIRST DISCOURSE, 1750

I watch, not to sound pseudo-intellectual, but I watch a lot of the Discovery Channel. JOHNNY CARSON

While the time devoted to "exploring one's world" may not be, as it probably is for Johnny Carson, the down-time between the demands of geriatric show hosting and celebrity golf, it is nonetheless time of a peculiar and significant sort. The Discovery Channel has over the last ten years, via the cable network, entered 80 million homes to

become a global enterprise, a name, as the press release would have it, "synonymous with informative television worldwide." In many ways, what Discovery does on the tube is what *National Geographic* once did in print. As well as catering to a taste for the forbidden—thongless Masai and topless Amazons did for the pipe-and-slippers

crowd what nature's tech-war does for the current demographic—it provides a complete cosmology, a world that moves seamlessly from the paleo to the neo: from *The Great White Shark* to *Submarines: Sharks of Steel*, from the ethnology of blow-pipes and nose-rings in *People of the Rain Forest* to that of F14's and epaulets in *Carrier: Fortress at Sea*. It



has, in other words, become a part of the solid furniture of television life. And for those whose calendars permit its particular brand of nonfiction, infotainment—from which hard-core nature programming seems never more than an hour or so away—has become the roughage in a televised diet made macrobiotic by endless afternoons of human plight—of incest, child abuse, family meltdown, of Ricki, Maury, or Jenny.¹⁾

As furnishing for global living rooms, the Discovery Channel has more in common with airport architecture than with its domestic domicile, for it models a non-space, a duty-free ecology and discounted state of mind. Like the holding pattern between customs and immigration, it devotes itself only to the curious pleasures of detachment and delay. A form of home-flight entertainment, tele-nature is both state without place and place without state: the moment after you have left but before you board. Within it, we become sedentary tourists, expectant of the mobility of flight but confined to the departure hall, the first-class spaces and satellite lounges of “Admirals,” “Connoisseurs,” and “Ambassadors” where status is the mere promise of state, the empty reassurance

of the name. Held within their archaic nomenclature, the fear of non-space finds club comfort in the invocation of the old state (rooms) and social hierarchies now left behind. As the security checks, inspections, and continual surveillance remind us, the non-space airport, like tele-nature, is a no-man’s land where violence, once unstated, becomes pure terror, the omnipresence of threat. Everywhere and nowhere, these are global spaces whose logic, once detached from the spatial landscape of calculation, belongs only to this figure of excess.

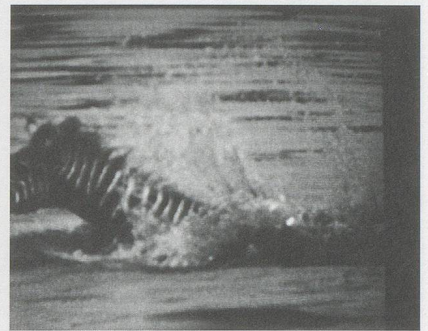
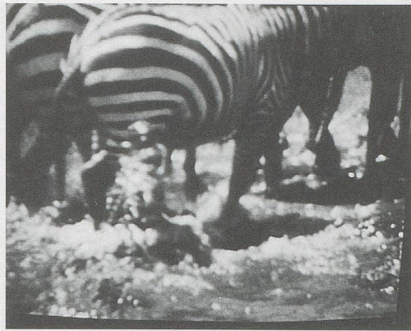
In common with ethnology and the human sciences, of which “interest” programs provide an accurate, if none-too-rarified, barometer, nature television also predisposes its audience as direct witness to present actuality. Nature—like human nature out of reach of normal life—eludes everything but television’s long-armed grasp. But the elsewhere that it describes—the wide-open plains, untamed savannahs, submarine landscapes, and other cruel spaces—has joined the specular might of an equatorial culture devoid of meridians, an arena not unlike the *talk-show* floor, where actuality is without time or place. Like the underdeveloped colonial territories once favored by ethnological and anthropological research, this is a space from which we harvest a sense not of distance, but of the civilized near. And, to the swelling audience of recumbent travelers, Discovery’s nature programming preys upon a delicious and cataplexic fear. With no place to run and no place to hide, our paralysis is like that of the victims of nature’s mortal indifference: Nature itself has achieved the status of non-place, a place of memory and wordless communication, sheathed



only in the uncertain pleasures of our own solitude.

Formally, these hour-long armchair missions into a dark Other—where Africa is still the “Cradle of Legends,” the Nile still the “River of the Gods”—pay homage to the nineteenth-century belief in the explorative character of travel, to an era tuned to the metaphorical resonance of the remote, where nature and culture were once divided over the unknown of passage. The experience, however, is different and specific to our times. Unbounded by the guardians of travel, the old parenthesis of excursion and return, our journeys of discovery never leave nature’s departure lounge. Within this non-space, like that of the airport, we are asked to focus only upon our detachment from purpose: The object is not to mingle within this space but to linger, suspended, as if in the dimension of contemplative quarantine.

It should perhaps come as no surprise that the compass of the natural world, beamed as it is from satellites and nature banks, be not dissimilar from that of the transit lounge, the shopping mall, the cineplex, those spaces that Marc Augé identifies as being characteristic of supermoder-



nity.²⁾ Framed within the handsome and hardworking velour of the aircraft passenger seat, the Discovery Channel has joined its pool of video liquidity, becoming literally incorporated into the seat of travel. Here the experience of tourism is played out in parallel time. The promise of destination withheld, it is delivered as a metaspace, which, like roads in America, the twinned towns in Europe, and the celestial bodies of outer space, is now given meaning only through adoption. (Bruce Willis's pot-holed section of the Long Island Expressway, it might be noted, compares less favorably with Dolly Parton's section of the highway, which in turn looks bleak when compared with my nephew's goddaughter's adopted star.) Orphaned within a sky without horizons, we adopt nature and the science that promises its delivery not in order to celebrate and understand, but to make of it a celebrity: to transform us from road users, stargazers and vicarious travelers into pioneers of scarcity. Like the luxury goods of the *duty-free halls*, the travails of nature are offered as the exotic fruit of the traveler's suspended identity. *Fangs*, a thirteen-part series of natural predatory dramas played out in anthro-

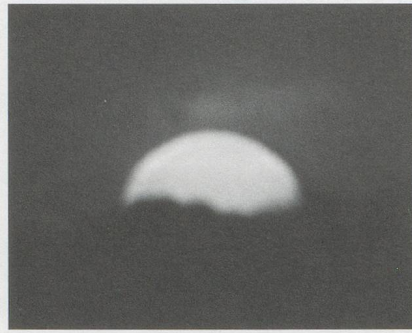
pomorphized form, does for nature what *The Good, the Bad and the Ugly* did for Clint Eastwood and Westerns. The titles—"Forest of Fear," "Nature's Gangsters," "Teeth of Death," "Silent Savage"—titillate with the possibility of gore and phobic association. A bright shaft of sunlight illuminates a tarantula as it sidles in for the kill. Close-ups of impossible detail linger in the repulsive landscape of its arachnoid otherness while a voice of sonorous authority (always a man's voice since the ego-ideal of these programs is inevitably masculine) prepares us to witness a convulsive and poisonous death with soothing talk of natural systems and eco-hierarchies. In another episode we might find ourselves face to face with a lion as it strains at the pulmonaries of an unfortunate wildebeest, still alive and kicking. It's not exactly the stuff of *The Lion King*. But then again, it's not exactly not. For animal fables permeate Discovery's natural soaps as much as they do the saccharine landscapes of its computer-animated cousins. As Jerry Seinfeld has unwittingly noted, human nature as much as nature nature is, inevitably, the issue at stake: "I always love how one animal is star each week. And you want him to

kill whatever he's trying to kill because you're on his side. If it's the lion, you want him to get the boar. The next week it's about boars. Now you're hoping that the boar gets away from the lion. Your loyalty is always so fickle."³⁾ Survival in the gladiatorial world of snuff-nature is thus a fight less for life than for the capriciousness of our attention. The commentary, by continually invoking foundation narratives of war and flight, naturalizes the bloodfest with appeals to crude Darwinism as the final arbiter of territorial claim. But the theaters of aggression owe less to the evolutionary descent of man or, for that matter, the primitivizing grandeur of Rousseau's noble savagery, than to a concept far more contemporary in its realization: that of total (ratings) war.

"There is a bloody, brave little animal in Africa called the Honey Badger," entices the introduction to "Meanest Animal in the World?". "It kills for malice and sport. It does not go for the jugular, it goes for the groin..." Teasing us with the promise of hard-core badger porn, the narration back-tracks into the decorum and furry atmosphere of a family channel, with the quickly added proviso that



GARRY WINOGRAND, LOS ANGELES AIRPORT, no date / ohne Datum, gelatin-silver print. (PHOTO: FRAENKEL GALLERY, SAN FRANCISCO, AND THE ESTATE OF GARRY WINOGRAND)



these are the words of an American naturalist whose behavioral assessments belonged to an era before the long lens of tele-objectivity. The program focuses on the strange and apparently one-sided relationship between the Honey Badger and Goshawk. The bird, an opportunist scavenger, hangs out watching and waiting for those rare moments when its unwitting partner, the “four-legged digging and killing machine” fails to capture its prey—usually small mice, citizen soldiers of the savannah living under the constant administration of its fear. In many ways our own relationship to the short-sighted badger is similar to that of the hawk-eyed hawk. The camera tracks the badger as if its vision were that of the bird of prey, from high overhead and swooping in at the first sign of action. It is the ideal vantage point, not only because it combines the effects of movement and distance, but because it recognizes that just as the tele-journey has taken over from the grand tour, so the zoom has taken over from the walk, the establishing pan from the panorama. The Goshawk young observes the badger “without really knowing why,” since it has yet to learn of the “special relationship between bird and beast.”

And, like it, we fixate on nonfiction badger entertainment and the amphitheater of the wild, from a similarly Kantian perch. For disinterested interest is precisely the attention that these programs demand, transforming as they do the science of understanding into the aesthetics of proximity.

The facts of badger life, or their appearance within narratives of change and evolution, would once—when gathered together and refined in sufficient number—have taken the observer, via a sort of brute-force inductivism, to grand theories capable of unifying and explaining the natural world. But the very attraction of this type of programming belongs largely to the fact that it tells us nothing of nature. The ultimate tale of progress, the motor of scientific advance may have been empirical discovery, but the hyperstasis of pseudoscience is just pure Discovery. We swim, burrow, and fly as if in a delirium of technology, our own impassivity ensnared by the simultaneous thrill of proximity and the promise of distance. Our desires actualized in visual pleasure—in the hallucination of detail and voyeurism of exactitude—we see less of the natural world than the perceptual possibilities that it is asked to model.

Thus the play of appearances that once sustained the narratives of scientific and behavioral understanding are all but dissolved in the revelation of the technical apparatus. Stalking the planet with the technologies of enhanced vision, Discovery returns from its long-distance probes, taking hostages of the natural world, at once acculturated by the technology that brings them into being and “naturalized” by the distance that separates us from them. It asks of us that we return to the scientific tenancy of the Enlightenment and narrate the order of things not in the noise of knowledge but in the silent familiar cocoon of recognition.

The mere description of a vanishing land, like that of the endangered species, might seem sufficient to evoke the sedentary naturalist straining to see it. But in this hypothetical distance, into which technology’s trespass leads the gaze, we find only our own anticipated image, a headspace from which we retrieve a partial identity at the flick of the button, the stab of the remote control. Subjected to this gentle form of possession, we surrender ourselves with more or less talent and conviction to the passive joys of identity loss—a form of romanticized solitude felt perhaps by Nietzsche’s last man—the narcoleptic moment when we face the mirror of our own endangerment: the spatial extinction of a world forever at home but always in flight.

1) Ricki Lake, Maury Povitch, and Jenny Jones are the hosts of eponymous American talk-shows.

2) Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (London: Verso, 1995).

3) Jerry Seinfeld is the creator and star of *Seinfeld*, one of the most popular comedies on American television in recent years.

IM WARTSAAL DER NATUR: Angst und Nähe im Discovery Channel

NEVILLE WAKEFIELD

Man wird in der Tat keinen Ursprung des menschlichen Wissens finden, der der Vorstellung entspricht, die man sich davon zu machen beliebt ... Die Astronomie entstand aus dem Aberglauben, die Beredsamkeit aus Ruhmsucht, Hass, Schmeichelei und Lüge; die Geometrie aus dem Geiz, die Physik aus eiteler Neugier – alle, sogar die Moral, aus dem menschlichen Ehrgeiz. Die Wissenschaften und Künste verdanken demnach ihre Entstehung unseren Lastern. Wir wären über ihre Vorteile weniger im Zweifel, wenn sie sie unseren Tugenden verdankten. JEAN-JACQUES ROUSSEAU¹⁾

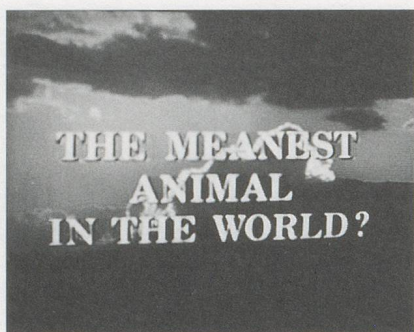
Ich will nicht pseudointellektuell erscheinen, aber ich sehe ziemlich oft Discovery Channel. JOHNNY CARSON

Der *Discovery Channel* hat im Verlauf der letzten zehn Jahre über das Kabelnetz Zugang zu 80 Millionen Haushalten gefunden und sich zu einem globalen Unternehmen entwickelt, zu einem Namen, der laut Presseinformation «weltweit zum Synonym für informative Fernsehunterhaltung» geworden ist. In mancherlei Hinsicht leistet *Discovery* im Fernsehen das, was einst die Zeitschrift *National Geographic* im Bereich Printmedien leistete. Zum einen befriedigt der Sender eine Lust am Verbotenen – spärlich geschürzte Massai und barbusige Amazonen waren für eine Pfeife schmauchende Fernsehgemeinde in Pantoffeln dasselbe, was der Technokrieg gegen die Natur für die heutigen Einschaltquoten –, zum anderen wartet der Sender mit einer kompletten Kosmologie auf, einer Welt, die nahtlos von *paläo* zu *neo* übergeht: von *Der grosse weisse Hai* zu *U-Boote: Haie aus Stahl*, von der Ethnologie der Blasrohre und Nasenringe in *Die Menschen des Regenwaldes* zu jener von F14-Kampfbjets und Epauletten in *Der Flugzeugträger: eine Festung zur See*. Der Sender gehört mit anderen Worten inzwischen

zum festen Inventar des Fernsehalltags. Und für jene, deren Terminkalender es erlaubt, ist seine spezifische Mischung von dokumentarischem Infotainment inzwischen zum Ballaststoffanteil einer Fernsehkost geworden, die sonst – mit ihren endlos elenden Nachmittagen voller Inzest, Kindesmissbrauch und Familiendramen mit Ricky, Maury oder Jenny²⁾ – eher makrobiotisch ist.

Obwohl ein fester Bestandteil der Wohnzimmerausstattung in aller Welt, hat der *Discovery Channel* mehr mit internationaler Flughafenarchitektur zu tun als mit der häuslichen Umgebung des jeweiligen Empfangsgeräts. Denn er stellt einen Nicht-Raum, eine zollfreie Nische dar und bewirkt einen beschränkten geistigen und seelischen Zustand. Wie der Schleusenraum zwischen Zoll- und Einreiseabfertigung dient er allein dem zweifelhaften Vergnügen des Abstandhaltens und der zeitlichen Verzögerung. Als eine Form von Flugsimulationsspiel für zu Hause ist die Tele-Natur zugleich ein ortloser Zustand und ein zustandsloser Ort: die Zeitspanne zwischen Zollabferti-

gung und Besteigen des Flugzeugs, in der wir zu herumsitzenden Touristen werden, die der Mobilität des Fliegens harren, dabei aber in ihrer Bewegungsfreiheit auf die Abflughalle begrenzt sind, auf die Erste-Klasse-Aufenthaltsräume und Ableger-Lounges von «Admirals», «Connoisseurs» und «Ambassadors», wo allenfalls der Status für unser Dasein bürgt, eine leere Bestätigung des Namens. Gefangen in ihrer archaischen Nomenklatur, findet die Angst vor dem Nicht-Raum gemeinschaftlichen Trost in der Beschwörung der zurückgelassenen Zustände (Räume) und gesellschaftlichen Hierarchien. Sicherheits- und Persönlichkeitskontrollen sowie die ständige Überwachung erinnern uns daran, dass der Nicht-Raum des Flughafens genau wie die Tele-Natur ein Niemandsland ist, wo Gewalt, einmal entfesselt, in reinen Terror ausartet und eine allgegenwärtige Drohung darstellt. Überall und Nirgendwo sind globale Räume, deren Logik – einmal von der räumlichen Landschaft des Berechenbaren losgelöst – allein dem Gesetz der grossen Zahl gehorcht.

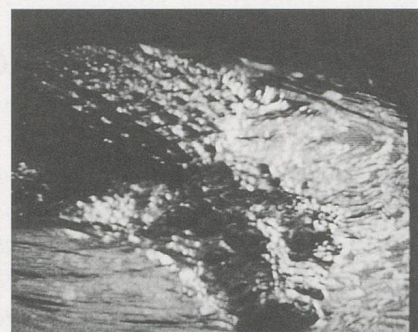


Ähnlich wie bei Ethnologie und Humanwissenschaften, von denen populärwissenschaftliche Sendungen ein zutreffendes, wenn auch nicht sehr differenziertes Bild vermitteln, macht das Natur-Fernsehen die Zuschauer zu unmittelbaren Zeugen zeitgenössischer Aktualität. Die Natur, auch die menschliche, liegt jenseits der Alltagswahrnehmung und entzieht sich allem, ausser dem langarmigen Zugriff des Fernsehens. Doch das Anderswo, das dieses beschreibt – weite, offene Ebenen, ungezähmte Savannen, Unterwasserlandschaften und andere unbarmherzige Gegenden –, ist längst Teil der visuellen Macht einer äquatorialen Kultur ohne Meridiane geworden, einer *talkshow*-artigen Arena, wo Aktualität jenseits von Zeit und Raum stattfindet. Wie die unterentwickelten Kolonialgebiete, einst bevorzugter Forschungsgegenstand der Ethnologie und Anthropologie, ist dies ein Raum, der uns nicht ein Gefühl der Distanz, sondern der zivilisierten Nähe vermittelt. Und vor einem wachsenden Publikum von Lehnstuhl-Reisenden spielen die Naturfilme von *Discovery* mit einer lustvollen, lähmenden Angst. Ohne Fluchtmöglichkeit und Versteck, gleicht unsere Lähmung derjenigen

der Opfer der tödlichen Gleichgültigkeit der Natur. Die Natur selbst hat den Status eines Nicht-Ortes erlangt und ist zu einem Ort der Erinnerung und der stummen Kommunikation geworden, mit dem ihr einzig verbliebenen Halt in den zweifelhaften Freuden unserer eigenen Einsamkeit.

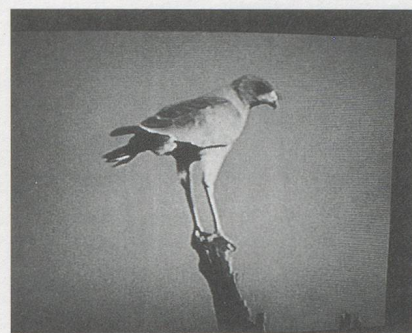
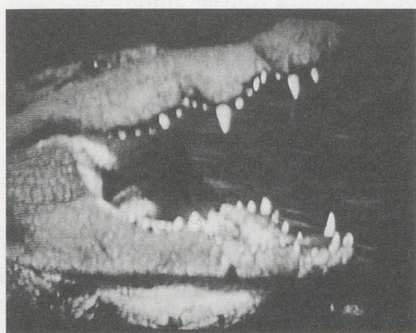
Der Form nach huldigen diese stundenlangen Lehnstuhl-Missionen in das dunkle Andere – wo Afrika nach wie vor die «Wiege der Legenden» und der Nil nach wie vor der «Fluss der Götter» ist – dem Glauben des 19. Jahrhunderts an die Forschungsreise; sie huldigen einem Zeitalter, das auf die metaphorische Resonanz des Entfernten abgestimmt war, da Natur und Kultur noch getrennt waren durch damals noch unentdeckte Wege und Passagen. Unsere Erfahrung ist jedoch eine andere und eine unserer Zeit eigentümliche. Ohne Einschränkung durch die Grenzwächter jeder wirklichen Reise, das heisst die alten Rahmenbedingungen die Ausfahrt und der Rückkehr, führen unsere Fernseh-Reisen nie über den Warteraum der Natur hinaus. Innerhalb dieses flughafenähnlichen Nicht-Raums sind wir angehalten, uns ganz auf die Zweckfreiheit unseres Tuns zu konzentrieren: Es geht nicht darum, sich in diesen Raum hineinzubegeben, sondern gleichsam in der Schwebel oder auf der Schwelle zu verharren, in einer Art beschaulicher Quarantäne.

Es dürfte nicht weiter überraschen, dass die satellitenübermittelte Natur der Welt der Transithalle, des Einkaufszentrums, des Cineplex-Kinos, also jenen Räumen, die Marc Augé als typisch für das Supermoderne ausgemacht hat³⁾, nicht unähnlich ist. Eingerahmt vom hübschen, strapazierfähigen Velours des Flugzeugsitzes, ist der *Discovery Channel* selbst Teil eines



(Fernseh-)spezifischen flüssig-flüchtigen Zustandes und ist dabei buchstäblich dem Reisesitz einverleibt worden. Hier läuft das Tourismuserlebnis in Parallelzeit ab. Während das Versprechen eines Reiseziels nicht eingehalten wird, bietet dieses sich dar als Meta-raum, der, ähnlich wie manche Strassen in Amerika, Partnerstädte in Europa oder Himmelskörper im All, allein durch «Adoption» eine Bedeutung erhält. Verwaist innerhalb eines Himmels ohne Horizont, adoptieren wir die Natur samt der Wissenschaft, die für ihre Ver- und Übermittlung bürgt, nicht um sie zu feiern und zu verstehen, sondern um aus ihr eine Berühmtheit zu machen: um uns selbst von Strassenbenutzern, Sternguckern und Reisenden aus zweiter Hand in Pioniere des Seltenen zu verwandeln. Wie ein Luxusgut aus dem *Duty-free-Shop* wird die Mühsal der Natur als exotische Frucht der suspendierten Identität des Reisenden dargeboten.

Fangzähne, eine dreizehnteilige Serie natürlicher Jäger-Beute-Dramen, die in anthropomorphisierender Weise dargestellt werden, leistet in bezug auf die Natur dasselbe, was *The Good, the Bad and the Ugly* für Clint Eastwood und den Western gebracht hat. Die einzel-



nen Titel – *Wald der Angst, Die Gangster der Natur, Zähne des Todes, Die stumme Bestie* und dergleichen mehr – spielen mit blutrünstigen und anderen angstbesetzten Assoziationen. Ein heller Sonnenstrahl beleuchtet eine Tarantel, die sich zum Töten anschickt. Nahaufnahmen unerträglicher Details flimmern vor dem abstossenden Horizont eines arachnoiden Andersseins, während eine Stimme von sonorer männlicher Autorität (das Ich-Ideal dieser Sendungen ist natürlich männlich) uns mit einlullendem Gerede von natürlichen Systemen und ökologischen Hierarchien auf die Konfrontation mit dem konvulsivischen Gifttod vorbereitet. In einer anderen Episode sehen wir uns Aug in Auge einem Löwen gegenüber, der einem unglückseligen, noch wacker strampelnden Gnu die Lungen herausreisst. Das ist zwar nicht gerade der Stoff von *The Lion King*, aber auch nicht allzuweit davon entfernt. Denn Tierfabeln durchziehen die Naturseifenoper des *Discovery Channel* ebenso wie die süßlichen Landschaften der verwandten, computeranimierten Trickfilme. Wie Jerry Seinfeld ungewollt festgestellt hat, steht die menschliche Natur ebenso zwangsläufig mit auf dem Spiel wie

die natürliche Natur: «Ich finde es immer toll, wie jede Woche ein bestimmtes Tier der Star ist. Man möchte, dass es, was immer es zu töten versucht, auch tatsächlich tötet, denn man ist auf seiner Seite. Wenn es der Löwe ist, dann möchte man, dass er das Wildschwein kriegt. Geht es in der darauffolgenden Woche um Wildschweine, so hofft man jetzt, dass das Wildschwein dem Löwen entkommt. Unsere Loyalität schwankt ständig.»⁴⁾ Das Überleben in der Gladiatorenwelt der hyperrealen Natur ist also weniger ein Kampf auf Leben und Tod als vielmehr ein Kampf um die Launenhaftigkeit unserer Aufmerksamkeit. Der Kommentar, der unentwegt Grundsätzliches zu Krieg und Flucht anführt, unterstreicht die Naturgesetzlichkeit der Blutorgie durch die Berufung auf einen plumpen Darwinismus als letzte Instanz in territorialen Fragen. Doch dieses Theater der Aggression ist weniger der Evolutionsgeschichte des Menschen zuzuschreiben oder, wenn wir schon dabei sind, der primitivisierenden Erhabenheit der edlen Wildnis Rousseaus, als vielmehr einer Realität gewordenen, wesentlich aktuelleren Idee, nämlich der des totalen (Einschaltquoten-)Krieges.

«Es gibt in Afrika», so ködert die Einleitung zu *Das niederträchtigste Tier der Welt*, «ein blutrünstiges, unerschrockenes kleines Tier, den Honigdachs. Es tötet aus purer Böswilligkeit und Spass. Es geht nicht an die Gurgel, sondern beisst sich in der Leisten- gegend fest...» Nachdem wir mit dem Versprechen von Dachs-Pornographie der härtesten Sorte gereizt worden sind, fällt die Darstellung wieder in den Ehrenkodex und die flaumige Atmosphäre eines Familiensenders zurück mit der eifertig hinzugefügten Einschränkung, dies seien die Worte eines amerikanischen Naturwissenschaftlers, dessen verhaltenswissenschaftliche Einschätzungen einem Zeitalter vor der langen Linse der Teleobjektivität entstammten. Im Mittelpunkt der Sendung steht die seltsame und allem Anschein nach einseitige Beziehung zwischen dem Honigdachs und dem Hühnerhabicht. Der Vogel, ein opportunistischer Aasfresser, treibt sich herum und lauert auf die seltenen Augenblicke, wo sein unfreiwilliger Partner, die «vierbeinige Wühl- und Tötungsmaschine», es nicht schafft, seine Beute zu fangen. Meist sind dies kleine Mäuse, Miliz-Soldaten der Savanne, die unter dem ständigen

Regiment der Angst leben. In mancherlei Hinsicht gleicht unser eigenes Verhältnis zum Honigdachs dem des falckenäugigen Habichts. Die Kamera verfolgt den Dachs gleichsam aus dem Blickwinkel des Habichts, von hoch oben und im Sturzflug beim ersten Anzeichen von Action. Es ist dies die ideale Warte, nicht nur weil sie die Effekte von Bewegung und Entfernung vereint, sondern weil sie einräumt, dass genauso, wie die Fernsehreise an die Stelle der Weltreise getreten ist, das Zoomen den Spaziergang und der Kameraschwenk an Ort das Panorama ersetzt. Das Hühnerhabichtküken beobachtet den Dachs, «ohne wirklich zu wissen warum», denn es weiss noch nicht um «die besondere Beziehung zwischen Vogel und Vierbeiner». Und wie dieses Küken fixieren wir aus einer ähnlichen, kantischen Warte die dokumentarische Dachs-Unterhaltung und das Amphitheater der Wildnis. Denn interesseloses Interesse ist genau die Art von Aufmerksamkeit, die diese Sendungen verlangen, wenden sie doch die exakte Wissenschaft des Verstehens in eine Ästhetik der Nähe.

Die Fakten des Dachslbens, beziehungsweise ihre Einbeziehung in Geschichten des Wandels und der Evolution, hätten einst – sofern in ausreichender Zahl gesammelt und ausgefeilt – den Beobachter, gleichsam via einer roher Gewalt entspringenden Induktion, zu grossen Theorien hingeführt, welche die Welt der Natur zu vereinheitlichen und zu erklären imstande wären. Der eigentliche Reiz dieser Art von Sendungen liegt jedoch darin, dass sie uns nichts über die Natur verraten. Das ursprüngliche Moment des Fortschritts, der Motor der wissenschaftlichen Entwicklung mag die empirische Forschung gewesen sein,

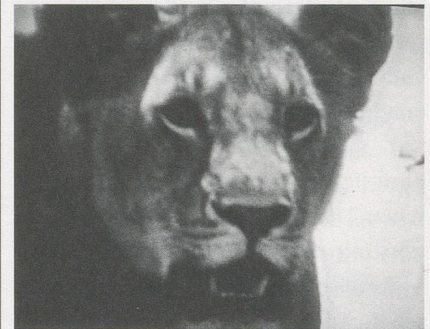
die Pseudowissenschaftlichkeit von *Discovery* dagegen bedeutet totale Stagnation. Wir schwimmen, wühlen und fliegen wie in einem technologischen Delirium, gefangen in unserer eigenen Teilnahmslosigkeit durch den Kitzel einer Nähe, die zugleich immer die sichere Distanz mit einschliesst. Mit der Verwirklichung unserer Wünsche im optischen Genuss – dieses halluzinatorischen Voyeurismus der Detailbesessenheit – sehen wir weniger die Welt der Natur als vielmehr die Wahrnehmungsmöglichkeiten, die an ihr vorgeführt werden. So verflüchtigen sich die Erscheinungen, auf die sich einst die Darstellung natur- und verhaltenswissenschaftlicher Erkenntnis stützte, praktisch im Enthüllungsprozess des technischen Apparats. Den Planeten mit den Technologien des erweiterten Sehens ins Visier nehmend, greift sich *Discovery* auf seinen Forschungsreisen Geiseln aus der Welt der Natur, die einerseits unverzüglich in ein kulturelles Raster eingepasst werden, durch die Technologie, die sie ins (vielmehr in unser) Leben ruft. Andererseits bleiben sie Boten einer fremden Welt, durch die Distanz, die uns von ihnen trennt. Es ist eine Aufforderung, nicht zum wissenschaftlichen Anspruch der Aufklärung zurückzukehren und die Ordnung der Dinge in der lauthalsen Verbindlichkeit der Erkenntnis darzustellen, sondern diese nurmehr im stillen heimeligen Kokon des Wiedererkennens zu bestätigen.

Man würde meinen, dass die blosse Beschreibung eines im Verschwinden begriffenen Landes – wie die einer vom Aussterben bedrohten Tierart – ausreichen sollte, um im stillsitzenen Naturwissenschaftler das Bedürfnis zu wecken, es doch noch mit eigenen Augen zu sehen. Doch in dieser hypo-

thetischen Ferne, in welche die Grenzüberschreitungen der Technologie unseren Blick führen, finden wir lediglich unser eigenes, den Erwartungen entsprechendes Bild; eine Welt im eigenen Kopf, aus der wir per Tastendruck und Fernbedienung ein Stück Identität zurückgewinnen. Dieser milden Spielart von Wahnsinn unterworfen, geben wir uns mit mehr oder weniger Talent und Überzeugung den passiven Freunden des Identitätsverlustes hin – einer Form von romantisierender Einsamkeit, wie sie vielleicht Nietzsches letzter Mensch empfand –, dem narkoleptischen Augenblick, der unsere eigene Gefährdung widerspiegelt: die räumliche Auslöschung einer Welt, die wir jederzeit ins Wohnzimmer holen können, die sich uns aber ebenso gewiss auf immer entzieht.

(Übersetzung:

Magda Moses, Bram Opstellen)



1) Jean-Jacques Rousseau, *Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon en l'année 1750*, 2. Teil, zitiert nach der Übersetzung von Kurt Weigand in *Schriften zur Kulturkritik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1983, S. 31.

2) Ricki Lake, Maury Povich und Jenny Jones sind die Moderatoren gleichnamiger amerikanischer Talk-Shows.

3) Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London 1995.

4) Jerry Seinfeld ist Schöpfer und Star von *Seinfeld*, einer der beliebtesten amerikanischen TV-Comedy-Serien der letzten Jahre.