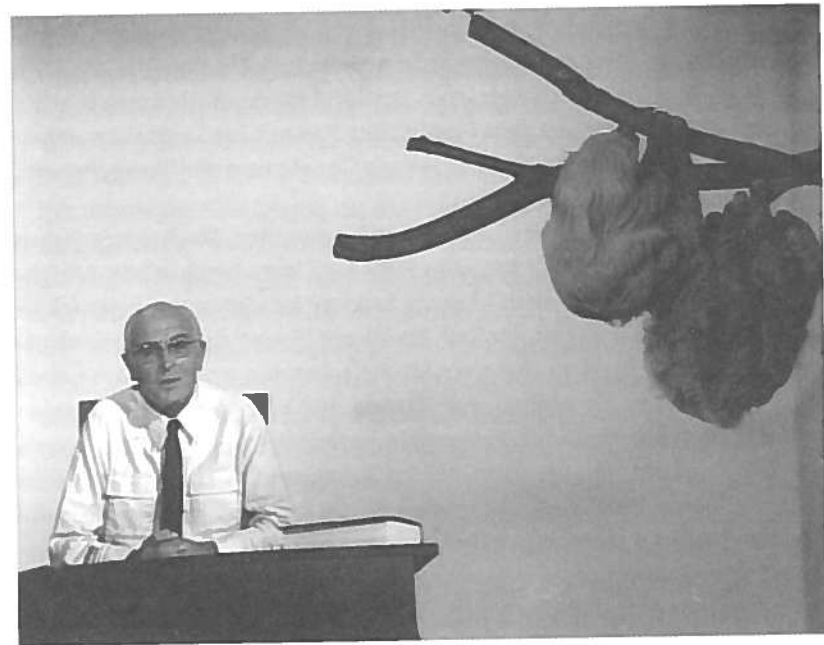


lie). Daneben tragen sie deutliche Zeichen der Kolonialgeschichte Afrikas (postkolonialer Diskurs), treten ein für die Rettung der Tierwelt (Ökologie) und zeigen Tiere: beim Fressen, beim Schlafen, im Käfig, auf dem Dreirad oder als Insassen eines Flugzeugs auf dem Weg vom Kongo in den Frankfurter Zoo (Tierdiskurs). Als Grzimek-Filme sind sie bei jedem Geburtstags- und Todestagsjubiläum von einem spezifischen Interesse (Medienereignis). Die Filme geben einen Eindruck von dem Wissen über die Tierwelt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (popularisierte Tierenzyklopädie), die eng verbunden ist mit der Entdeckung und Kolonisierung der als exotisch geltenden Kulturen (Diskurs des Anderen). Daneben sind die Filme heute auch auf der Ebene der Selbstinszenierung der Männer lesbar, die, ähnlich wie zahlreiche Künstler, Beruf und Leidenschaft verbinden (Kunst und Leben) und dies entsprechend in Szene setzen (Theatralität). Diese Vielschichtigkeit der Diskurse wird im Dispositiv Grzimek greifbar. Ihre unauflösbare Ambivalenz macht sie anschlussfähig an postmoderne Diskurse ebenso wie an die Diskurse der Moderne.



Bernhard Grzimek mit Faultieren in der Sendung vom 16.9.1969

Judith Keilbach

Ein Platz für Tiere

Fernsehen zwischen Häuslichkeit und weiter Welt

»Guten Abend, meine lieben Freunde!« Mit dieser Floskel begrüßte Bernhard Grzimek über dreißig Jahre lang die Zuschauer seiner Sendung »Ein Platz für Tiere«. ¹ Diese Adressierung des Fernsehpublikums, die deutlich von den Konventionen abwich, mit denen Fernsehmoderatoren üblicherweise ihr Publikum willkommen hießen, gilt als eines der Markenzeichen

¹ »Ein Platz für Tiere« wurde vom Hessischen Rundfunk für das Abendprogramm der ARD produziert. Die Sendereihe lief ab 1956 und wurde nach Grzimeks Tod im Jahr 1987 nach 174 Ausstrahlungen eingestellt. Mit herzlichem Dank an den HR und insbesondere an Herrn Defterli für den Zugang zum Archiv.

von Grzimeks Tiersendungen.² Doch es waren nicht nur Grzimeks Begrüßungsworte, sondern auch seine ungewöhnlichen Studiogäste, die »Ein Platz für Tiere« zu einer besonderen Sendung machten. Grzimek brachte nämlich stets ein Tier aus dem Frankfurter Zoo mit ins Studio, das er seinen Zuschauern vorstellte und das, je nach Gemütslage und Temperament, den Sendeablauf zu stören drohte.

Die vertrauliche Adressierung und die renitenten Studiogäste lassen sich als typische Merkmale von »Ein Platz für Tiere« beschreiben. Gleichzeitig verweisen sie aber auch über die Sendereihe hinaus auf Eigenschaften des Fernsehens, die in der Zeit, als dieses Einzug in die bundesdeutschen Haushalte hielt, zu den charakteristischen Kennzeichen des neuen Mediums zählten: Fernsehen war damals ein Live-Medium und seine Präsentatoren strebten eine parasoziale Beziehung zu ihren Zuschauern an.³ Die Produktivität, die diese beiden Konzepte für die Sendung »Ein Platz für Tiere« entfalteten, gilt es nach einem kurzen Überblick über die Einführung des Fernsehens näher aufzuzeigen. Dabei wird unter anderem deutlich werden, dass es Grzimek hervorragend verstand, mit seinem authentischen Verhalten eine persönliche Bindung und Vertrautheit zu evozieren. Außerdem gilt es zu zeigen, dass Grzimeks Art der Kommentierung sowie das unberechenbare Verhalten der Tiere im Studio den Live-Charakter von »Ein Platz für Tiere« erheblich verstärkten. Diese beiden unterschiedlichen Formen von Unmittelbarkeit trugen nicht nur zum besonderen Vergnügen der Sendung bei, sondern ermöglichten es auch, dass »Ein Platz für Tiere« ganz verschiedene Funktionen des Fernsehens zu bedienen vermochte.

Fernsehen als »Heimstuben-Medium« und »Fenster zur Welt«

Als das Fernsehen Anfang der 1950er Jahre in der BRD (wieder)eingeführt wurde,⁴ passte es sich in die spezifischen gesellschaftlichen und mentalen

² Vgl. Miersch, Michael, »Ein deutscher Held«, in: *Die Welt*, 08.03.2007.

³ Als parasoziale Beziehung wird der Eindruck einer Face-to-Face-Kommunikation bezeichnet. Vgl. Donald Horton, R. Richard Wohl, »Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz«, in: Ralf Adelman et al. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz 2001, S. 74-104.

⁴ Fernsehen startete in Deutschland bereits 1935 und galt im Nationalsozialismus als Beweis für die technische Überlegenheit der Deutschen (wobei das neue Medium in Großbritannien zeitgleich eingeführt wurde). In den ersten Jahren wurde das Fern-

Konstellation der Nachkriegszeit hervorragend ein. Nach dem nationalsozialistischen Vergemeinschaftungsprojekt und raumgreifenden Kriegsabenteuern war die bundesdeutsche Gesellschaft von einer »Rückwendung der Lebensinteressen in die Intimität der familiären sozialen Bezüge«⁵ gekennzeichnet. Diesem Bedürfnis kam eine zunehmende Technisierung der Privatsphäre entgegen, die die Freizeitgestaltung zu Hause erleichterte und damit zur Verhäuslichung der bundesdeutschen Gesellschaft beitrug. So stellt der Historiker Axel Schildt fest, dass sich diese »Wandlung des Familienlebens zur »neuen Häuslichkeit« [...] in den Haushalten, in denen ein Fernsehgerät angeschafft worden war, rasch bemerkbar« machte.⁶ Nachdem zu Beginn für kurze Zeit vor allem in Gaststätten und vor den Schaufenstern von Elektrogeschäften ferngesehen wurde, hielt das Fernsehen bald Einzug in den privaten Raum, was nicht zuletzt erhebliche Auswirkungen auf die Strukturierung des Familienlebens hatte.⁷ Laut Schildt wurde unter anderem »eine starke Verhäuslichung des Mannes bemerkt und von der großen Mehrzahl der Fernsehzuschauer als »familienbindend« begrüßt.«⁸ Das Fernsehen hatte jedoch nicht nur aufgrund seines häuslichen Freizeitangebots einen erheblichen Anteil an der Ausbreitung einer neuen Familienideologie. Es verstärkte und bedingte die Verhäuslichung darüber hinaus auch mit spezifischen Programmen und Genres, wie beispielsweise der Serie »Familie Schöllermann« (1954-1960), mit deren Pro-

sehprogramm kollektiv in öffentlichen Fernsehstuben rezipiert, Ende der 1930er Jahre zeichnete sich mit der Produktion eines Einheitsfernsehempfängers dann eine Umstellung zur privaten Rezeption ab. Der Kriegsbeginn hatte jedoch die Einstellung der geplanten Großproduktion von Fernsehgeräten zur Folge. Sendungen wurden allerdings noch bis 1944 ausgestrahlt. Vgl. Winkler, Klaus, *Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation, Programm, Personal*, Köln, Weimar, Wien 1994.

⁵ Monika Elsner, Thomas Müller, »Der angewachsene Fernseher«, in: Hans-Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988, S. 392-415, hier S. 407.

⁶ Schildt, Axel, »Der Beginn des Fernsehzeitalters: Ein neues Massenmedium setzt sich durch«, in: Axel Schildt, Arnold Sywottek (Hg.), *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*, Bonn 1993, S. 477-492, hier S. 482.

⁷ Zum Einzug des Fernsehens in US-amerikanische Haushalte vgl. Spiegel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, London 1992. Für Österreich vgl. Bernold, Monika, *Das Private Sehen. Fernsehfamilie Leitner, mediale Konsumkultur und nationale Identitätskonstruktion in Österreich nach 1955*, Wien 2007.

⁸ Schildt 1993 (Anm. 6), S. 482f. Diese »Verhäuslichung« wird oft auch als »Feminisierung« des Mannes beschrieben; vgl. hierzu Spiegel, Lynn, »Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums«, in: Ralf Adelman et al. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*, Konstanz 2002, S. 214-252, hier S. 238ff.

tagonisten vielen Fernsehzuschauer so vertraut waren, als handele es sich um ›reale‹ Bekannte oder Familienmitglieder.⁹

Paradoxerweise fungierte das Fernsehen aber nicht nur als »Heimstuben-Medium«,¹⁰ sondern galt gleichzeitig auch als ›Fenster zur Welt‹. Diese Metapher, die nicht nur die Gerätehersteller in ihrer Werbung, sondern beispielsweise auch Fernsehintendant Werner Pleister in seiner Rede zur Eröffnung des offiziellen NWDR-Fernsehprogramms gebrauchte,¹¹ bringt den Beitrag auf den Punkt, den das Fernsehen zur Erweiterung der Weltwahrnehmung seiner Zuschauer geleistet hat. Mit seinen Dokumentationen, Reiseberichten und Eurovisionssendungen diente das Fernsehen als »Vermittlungsinstanz zur Welt draußen, zur ›Wirklichkeit‹, zum Fremden und Anderen«. ¹² Obwohl diese Außenorientierung im Widerspruch zur oben beschriebenen Häuslichkeit des Fernsehens zu stehen scheint, sind beide Aspekte eng miteinander verzahnt, insofern das Fernsehen »quasi stellvertretend für den Menschen« die Welt erkundete und diese dann »via Bildschirm in die Wohnstuben« holte.¹³

Tiersendungen füllten diese Doppelfunktion des Fernsehens als ›Heimstuben-Medium‹ und ›Fenster zur Welt‹ hervorragend aus. Besuchten in den ersten Fernsehjahren Tierschriftsteller, Zoologen oder Tierbesitzer die Fernsehstudios, um über heimische Tiere zu informieren oder diese den Fernsehzuschauern zu präsentieren,¹⁴ so etablierten sich bald dokumentarische Sendungen wie Bernhard Grzimeks »Ein Platz für Tiere« (1956) oder Heinz Sielmanns »Expeditionen ins Tierreich« (1960), in denen vor allem Filmaufnahmen aus fernen Ländern gezeigt wurden. Die Sendungen knüpften dabei an das Genre der Reisefilme an und trugen erheblich zur Erweiterung des Wahrnehmungsraums der Fernsehzuschauer bei.¹⁵

9 Vgl. Elsner, Müller 1988 (Anm. 5), S. 404ff.

10 Ebd., S. 407.

11 Vgl. Hickethier, Knut, *Geschichte des deutschen Fernsehens* (unter Mitarbeit von Peter Hoff), Stuttgart, Weimar 1998, S. 76.

12 Ebd., S. 85.

13 Elsner, Müller 1988 (Anm. 5), S. 396. In dieser spezifischen Verschränkung sieht der Medienwissenschaftler Knut Hickethier den besonderen Beitrag des Fernsehens zur gesellschaftlichen Modernisierung: Durch die Implantierung eines Apparats, »der die große Welt zur Anschauung brachte«, so Hickethier, wurde die »Wahrnehmung der Zuschauer [...] erweitert« und der »Blick [des Zuschauers] in die Welt außerhalb seines alltäglichen Erfahrungsraums zum alltäglichen Ereignis«. Hickethier 1998 (Anm. 11), S. 177.

14 Hickethier 1998 (Anm. 11), S. 84.

15 Damit knüpfen die Sendungen an die ›Transportleistungen‹ von zoologischen Gärten an, die ebenfalls – allerdings mit ungleich größerem Aufwand – fremde Tiere im heimischen Umfeld präsentieren. Diese Nähe von Zoo und Tiersendungen wird nicht zuletzt dann offensichtlich, wenn Grzimek exotische Tiere anhand von Zoospaziergän-

Doch auch auf inhaltlicher Ebene fand in Tiersendungen eine Verknüpfung von Fremdem und Heimischem statt. So präsentierte »Ein Platz für Tiere« neben der exotischen Fauna auch einheimische Tiere wie Hasen, Igel, Maulwürfe, Rehe, Hirsche, Füchse, Störche, Krähen, Möwen, Bussarde, Bienen oder Eintagsfliegen. Der zoologische Blick, den die Sendungen einnahmen, verunsicherte dabei die Wahrnehmung der heimischen Tierwelt als ›vertraut‹. Auch Grzimeks Berichte über seine wiederholten Reisen in die Serengeti stellten die scheinbar eindeutige Unterscheidung von ›fremd‹ und ›vertraut‹ zunehmend infrage. Beschrieb er selbst die Serengeti als eine »zweite Heimat«, so ermöglichten es die fortgesetzten Beiträge in »Ein Platz für Tiere«, dass die Fernsehzuschauer ebenfalls einen besonderen Bezug zu diesem afrikanischen Naturraum aufbauten.¹⁶ Vor allem war es jedoch die Person Grzimek, über die sich eine bestimmte Vertrautheit vermittelte.

»Ein echtes Ich-Du-Verhältnis«

Es war nicht zuletzt Bernhard Grzimeks besondere Art, sein Publikum zu adressieren, die »Ein Platz für Tiere« für viele Fernsehzuschauer zu einer außergewöhnlichen Fernsehsendung machte. Doch nicht nur mit seiner Begrüßungsformel, auch in seiner Präsentation unterschied sich Grzimek erheblich von professionellen Moderatoren oder Entertainern: Er verhaspelte sich und führte Sätze grammatikalisch nicht korrekt zu Ende, seine (live eingesprochene) Kommentierung von Filmaufnahmen passte nicht immer zu den Bildmotiven und er hantierte unbeholfen mit Studiorequisiten (Wandtafel, Globus) oder versuchte, seine Lesebrille vor dem Publikum zu verbergen. Gerade dieser Eindruck des Unprofessionellen war es jedoch, den das Fernsehpublikum schätzte. So bedankte sich Hartmut G. in einem Brief an den Hessischen Rundfunk beispielsweise für die Spontaneität von »Ein Platz für Tiere« mit den Worten »ein Labsal in der Zeit

gen vorgestellt. Dass er seine Zuschauer in die zoologischen Gärten verschiedenster europäischer Städte mitnimmt (zum Beispiel: Helsinki, Antwerpen, Moskau, Lissabon, Kopenhagen, Zürich, Warschau, Edinburgh), zeigt gleichzeitig, dass sich die Relation von Fremdem und Vertrautem auch verkehren kann: in der ›Fremde‹ ist es die Ordnung des Zoos, die Vertrautheit stiftet.

16 Zur historischen Kontextualisierung des bundesdeutschen Naturschutzdiskurses und des Bemühens, Afrikas Tierwelt zu retten vgl. Pletz, Hendrik, »Es wäre besser um die Welt bestellt, wenn die Menschen sich untereinander wie Löwen benähmen«. Die ersten Grzimek-Filme und die junge Bundesrepublik«, in: Maren Möhring et al. (Hg.), *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln etc. 2009, S. 97-113.

der Perfektion und der Konserven« oder lobte Roland T. die Natürlichkeit von Grzimeks Vortrag mit dem dieser »ein echtes Ich-Du-Verhältnis über den Bildschirm« erreiche.¹⁷

Mit seiner direkten Ansprache des Publikums baute Grzimek eine parasoziale Beziehung auf, wie sie auch aus anderen Fernsehgenres (Nachrichten, Unterhaltungsshows) bekannt ist. Der Eindruck einer Face-to-Face-Relation wurde dabei von einer Vielzahl formaler Elemente hervorgerufen. Neben Grzimeks direktem Blick in die Kamera trug auch seine Adressierung der Fernsehzuschauer als »liebe Freunde« dazu bei, dass diese sich direkt angesprochen und einbezogen fühlten. Die Unbeholfenheit seiner Gesten sowie seine sprachliche Unsicherheit, die nicht zuletzt daraus resultierte, dass er die Filmbeiträge in seiner Sendung live kommentierte (wobei sein Skript nicht immer vollständig ausgeschrieben war),¹⁸ verlieh Grzimeks Präsentation darüber hinaus jene Natürlichkeit, durch die sich Zuschauer wie der zitierte Roland T. zum Aufbau einer besonderen Beziehung eingeladen fühlten.

Grzimek vermochte den Eindruck zu wecken, zum Bekanntenkreis seiner Zuschauer zu gehören. Das lag jedoch nicht nur an der Authentizität seines Verhaltens, sondern auch an der Vertraulichkeit, die er seinem Publikum entgegenbrachte. So ließ er die Fernsehzuschauer an seinem Privatleben teilhaben – beispielsweise an seiner Wohnsituation während des Zweiten Weltkriegs, als er Schimpansen und Orang-Utans aus dem ausgebombten Berliner Zoo in seinem Keller beherbergte (Sendung vom 06.12.1960), oder am Tod seines Sohnes Michael, der in verschiedenen Beiträgen immer wieder erwähnt wurde. Durch die spezifische Art seiner Präsentation wirkten viele Beiträge darüber hinaus so, als habe Grzimek sein Publikum zu einem privaten Diaabend eingeladen, um von seinen Reiseabenteuern zu berichten. Der Eindruck von Intimität entstand dabei nicht zuletzt dadurch, dass Grzimek freimütig Fehler und Schwächen zugab.

In der Sendung vom 23.10.1963 schildert Grzimek beispielsweise einen Aufenthalt in Moskau. Er lässt sich über die Moskauer Mode und das leckere Speiseeis aus, erwähnt, dass er in einem Kaufhaus Nadeln kaufen musste, um Knöpfe anzunähen, sowie einen (aufgrund der Devisenbestim-

17 Schriftgutarchiv des Hessischen Rundfunks, Redaktionsakten, Zuschriften vom 24.05.1960 und 18.09.1963.

18 In einem internen Schreiben vom 17.10.1959 kommentiert Grzimek Pressebesprechungen seiner Sendung und schreibt: »ich habe daraus auch mit Befriedigung ersehen, dass ich der einzige Mensch sein soll, der es wagt vor der Kamera frei zu sprechen!!« (Herv. i. Orig.). Redaktionsakten, Schriftgutarchiv des Hessischen Rundfunks.

mungen) überteuerten Rasierapparat, weil er seinen zu Hause vergessen habe. Daraufhin gibt er zu, dass er nicht mehr in sein Hotel zurückgefunden habe, weil er sich sprachlich nicht verständlich machen konnte. »Ich bin also rumgeirrt«, so Grzimek, und dann habe ein Regenschauer einsetzt, weshalb plötzlich alle Taxen besetzt gewesen seien. Er gesteht ein, dass er außerdem zu stolz für eine Taxifahrt war und alleine nach Hause finden wollte. »Ich bin dann um zehn zurückgekommen«, schließt er seine Schilderung, »nassgeregnet, als reumütiger Ausredler, ähm Ausreißer«.

Im Unterschied zu diesem Eingeständnis von Fehlern (falscher Stolz, Überschätzung seiner Sprachkompetenz) enthält die Sendung vom 23.03.1966 Momente kindlicher Begeisterung, wenn Grzimek berichtet, wie er mit einem Schwimmauto in Afrika unterwegs war und die Fähigkeiten des Wasserfahrzeugs nutzte, um Flusspferde zu irritieren. »Ein Spielzeug für ausgewachsene Männer« kommentiert er die Filmaufnahmen, die zeigen, wie er in seinem Amphicar durch Flüsse schwimmt und dabei vergnügt für die Kamera posiert. Mit seiner sichtbaren Begeisterung für dieses Spielzeug bot Grzimek seinem Publikum – ähnlich wie mit der Schilderung seiner Moskau-Reise – einen intimen Einblick in sein Leben und seine Persönlichkeit an, der bei den Zuschauern den Eindruck hinterließ, Grzimek persönlich zu kennen.

Neben Grzimeks authentischem Agieren vor der Kamera und seiner Vertraulichkeit mit dem Publikum trug auch die vermeintliche Einbeziehung der Fernsehzuschauer in Grzimeks engeren Freundeskreis zur Etablierung einer parasozialen Beziehung bei. Immer wieder erwähnte Grzimek in seinen Sendungen, dass bei den Filmaufnahmen Freunde beteiligt waren – sei es ein befreundeter Wildhüter, mit dem er unterwegs war, oder ein befreundeter Kameramann, dessen Filmbilder zu sehen sind. Dabei sind es vor allem kleine biografische Anmerkungen zu den Personen, mit denen Grzimek den Eindruck vermittelte, als führe er die Fernsehzuschauer in den Kreis seiner Freunde ein. In der Sendung vom 03.11.1976 stellt er beispielsweise seinen belgischen Freund Adrien Deschryver als glänzenden Schützen vor, der als einer der wenigen Weißen nicht aus dem Kongo geflüchtet sei, obwohl seine Farm Anfang der 1960er Jahre im Bürgerkrieg niedergebrannt worden war. Deschryver, so Grzimek, trage immer eine Pistole unterm Hemd, mit der er dann auch blitzschnell drei Soldaten erschossen habe, deren Gewehre bereits auf ihn gerichtet waren. »Als 1965 wieder Friede nach dem Kongo kam«, so Grzimek weiter,¹⁹ habe Adrien

19 Gemeint ist die Machtübernahme von Mobutu, der die gewählte Regierung im No-

genug vom Jagen, Töten und Schießen gehabt und widme sich seither der »Bewahrung des Friedens der Wälder seiner Heimat«. Mit dieser Preisgabe von Begebenheiten aus dem Leben von Adrien Deschryver bekräftigt Grzimek die freundschaftliche Beziehung der beiden Männer, an der er gleichzeitig auch seine Fernsehzuschauer teilhaben lässt, indem er das Wissen über persönliche Erlebnisse seines Freundes mit ihnen teilt.

Oft geben auch die Filmbeiträge selbst einen Einblick in das Privatleben von (mit Grzimek befreundeten) Filmemachern. Beispielsweise enthalten die Filme von Alan und Joan Root, aus denen regelmäßig Ausschnitte in »Ein Platz für Tiere« präsentiert wurden,²⁰ neben beeindruckenden Tieraufnahmen auch zahlreiche selbstreflexive Momente, in denen nicht nur die Schwierigkeit, spektakuläre Ansichten zu filmen, sondern auch der Arbeitsalltag eines Tierfilmer-Ehepaars festgehalten ist. Eine besondere Teilhabe am (Ehe-)Alltag von Alan und Joan Root ermöglicht die Sendung vom 15.09.1976. Zunächst stellt Grzimek Alan Root als intimen Vertrauten vor, indem er offenlegt, dass es Alan war, der gemeinsam mit Grzimeks Sohn die Aufnahmen für »Serengeti darf nicht sterben« drehte, bei denen Michael ums Leben kam. Danach folgt ein ausführlicher Filmbeitrag, der die Erlebnisse der Roots im Zusammenhang mit ihrer Ballonfahrt über den Kilimandscharo dokumentiert. Zu sehen sind unter anderem die Vorbereitungen für die Ballonfahrt, diverse Pannen und Schwierigkeiten beim Versuch, vom Boden abzuheben, sowie Szenen, in denen die Roots auf günstigen Wind warten. Die zahlreichen alltäglichen Handlungen und Routinen, die der Beitrag dokumentiert, wecken dabei den Eindruck eines intimen Einblicks in das Leben der Roots, wobei Grzimeks detaillierte Kommentierung die Vertrautheit mit dem Ehepaar noch unterstreicht.

Am Beispiel der Root'schen Ballonfahrt lässt sich nachvollziehen, welche Ausrichtung Grzimek seinem Kommentar gab und welche zusätzliche (private) Dimension er den Bildern hinzuzufügen vermochte. Die Aufnahmen wurden nicht speziell für »Ein Platz für Tiere« gedreht, sondern stammen aus dem knapp einstündigen Film »Balloon Safari« von Alan und Joan Root (1975). Während Grzimek in seiner Sendung lediglich Ausschnitte präsentierte und diese in seiner ihm eigentümlichen Weise kommentierte (ohne dabei jedoch die Quelle zu nennen), wurde der Film in anderen Ländern vollständig ausgestrahlt. Interessanterweise scheint der Effekt der Ori-

ginalfassung deutlich von der eben beschriebenen Vertrautheit abzuweichen, die Grzimeks Kommentarversion hinterließ. So hält der Reisejournalist John Heminway fest, dass »Balloon Safari« bei seiner Fernsehausstrahlung wie eine heterogene Aneinanderreihung einzelner Szenen gewirkt habe, die mit Alan Roots selbstgefälligen Kommentaren unterlegt gewesen seien. Allerdings änderte Heminway sein Urteil nach einer Sichtung des Films auf der Root'schen Farm in Kenia im Kreise mehrerer Freunde: Eigentlich sei der Film eine sehr lustige Zusammenstellung von Aufnahmen, die vor allem die Freunde des Ehepaars erheiterte.²¹ In »ein Platz für Tiere« macht Grzimek dieses Vergnügen, das der »Familienfilm« der Roots im engeren Freundeskreis auslöste, wiederum dem Fernsehpublikum zugänglich, indem er die Ausschnitte mit einem eigenen Kommentar versieht und die Zuschauer durch die Preisgabe persönlicher Details in das freundschaftliche Beziehungsgeflecht zu integrieren scheint.²²

Handelt es sich bei Grzimeks direkter Adressierung seines Publikums, seiner spezifischen Performance und Vertraulichkeit sowie der Einbindung seiner Zuschauer in seinen Freundeskreis um einseitige Beziehungsangebote, so gibt es in »Ein Platz für Tiere« auch »interaktive« Momente, in denen Grzimek deutlich macht, dass seine Zuschauer direkt mit ihm in Kontakt treten können. Gemäß der Kommunikationssituation jener Zeit handelt es sich dabei vor allem um Zuschauerpost, auf die Grzimek in seinen Sendungen reagierte, wobei er in den Anfangsjahren schriftlich gestellte Fragen im Fernsehen beantwortete, später jedoch darum bittet, keine Fragen mehr einzusenden, und nur noch auf politisch funktionalisierbare Zuschriften reagiert. Auch Grzimeks Spendenaufrufe am Ende jeder Sendung sowie seine gezielten Kampagnen lassen sich als Vorschlag an das Fernsehpublikum begreifen, auf sein Beziehungsangebot aktiv zu

21 Vgl. Heminway, John, *No Man's Land. The Last of White Africa*, New York 1983, S. 180. Alan Root selbst beschreibt »Balloon Safari« als »home movie«. Ebd., S. 181.

22 Im oben erwähnten Beitrag über Adrien Deschryver ist es nicht nur der Kommentar, sondern auch die Filmmontage, mit der Grzimek seine Freundschaft mit dem Gründer des Kahuzi-Biega Nationalparks akzentuiert. Zuerst ist zu sehen, wie Deschryver mit Berggorillas Kontakt aufnimmt, Pygmäen als Wildhüter ausbildet und ein Gorillababy in seiner Familie aufzieht. Dabei handelt es sich um Aufnahmen aus dem 1974 für die britische Dokumentarreihe »Survival« (ITV 1961-2001) produzierten Film »Gorilla« (Regie und Kamera: Götz Dieter Plage). Zwischen diese Ausschnitte sind Einstellungen geschoben, die zeigen, wie Grzimek auf einem Flugfeld offiziell begrüßt wird und wie er mit seiner Kamera hantiert, um Gorillas zu filmen. Obwohl es sich um Filmaufnahmen aus unterschiedlichen Kontexten handelt, weckt ihre spezifische Abfolge den Eindruck, als ob Deschryver Grzimek einen großen Empfang bereitet und ihn in seine Arbeit und sein Familienleben integriert habe – wie dies unter guten Freunden üblich ist.

vember 1965 mit einem Militärputsch stürzte und eine Diktatur errichtete.
20 In der Sendung vom 13.10.1970 sind beispielsweise Unterwasseraufnahmen von Flusspferden zu sehen, die aus Alan Roots Film »Mzima: Portrait of a Spring« (1969) stammen.

reagieren.²³ Mit ihren Spenden oder Protestbriefen stellten die Zuschauer nicht nur ihre Tierliebe unter Beweis, sondern auch das erfolgreiche Funktionieren einer parasozialen Beziehung, in der die Zuschauer die ihnen zugeordnete Rolle realisierten.²⁴ Angesichts der besonderen Relation, die Grzimek zu seinem Publikum aufzubauen vermochte, verwundert es nicht, dass sich zahlreiche Zuschauer häufigere beziehungsweise regelmäßige Begegnungen wünschten.²⁵

Gäste aus dem Frankfurter Zoo live im Fernsehstudio

Eine besondere Attraktion von »Ein Platz für Tiere« war der jeweilige Studiogast, den Grzimek in (fast) jeder Sendung präsentierte. Nach der Begrüßung seines Publikums leitete er die Vorstellung dieses Gastes in der Regel mit der Floskel »Das Tier, das ich Ihnen heute aus dem Frankfurter Zoo mitgebracht habe, ist ...« ein. Zu den präsentierten Tieren zählten unter anderem Affen, Schlangen, Tapire, Kängurus, Igel, Geparden und ein Kondor, die er jeweils mit Hinweisen auf ihr Habitat, auf typische Verhaltensweisen (zum Beispiel die Zutraulichkeit von wildlebenden Wüstenfüchsen, die einem bereits nach wenigen Tagen nachlaufen) oder auf anatomische Besonderheiten (zum Beispiel die Verschiebung der inneren Organe in der Leibeshöhle von Faultieren aufgrund ihrer hängenden Haltung) als Tierart vorstellte oder über deren individuelle »Biografie« er berichtete. So war beispielsweise zu erfahren, dass Grzimeks zahmer Gepard »Dickhill« zuvor bei einem Engländer in Somaliland gelebt hat, ans Autofahren gewöhnt ist und gerne mit ins Fernsehstudio kommt oder dass die Zwergmanguste des Frankfurter Zoos »Adalbert« heißt, einsam ist und daher nach einer Gefähr-

23 Zur ausführlichen Auseinandersetzung mit Grzimeks Spendenaktionen und politischen Kampagnen vgl. Engels, Jens Ivo, »Von der Sorge um die Tiere zur Sorge um die Umwelt. Tiersendungen als Umweltpolitik in Westdeutschland zwischen 1950 und 1980«, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 43, 2003, S. 297-323.

24 Zur Rolle des Fernsehpublikums in parasozialen Beziehungen vgl. Horton, Wohl 2001 (Anm. 3), S. 82ff.

25 In den Zuschriften an den Hessischen Rundfunk und den Leserbriefen in der Fernsehzeitschrift *Hör Zu* sind immer wieder entsprechende Hinweise zu finden. Beispielsweise teilt L.T. aus Leverkusen 1959 mit, er beziehungsweise sie habe »die Sendungen von Dr. Grzimek sehr vermisst« und freue sich, »daß er nun wieder in regelmäßigen Abständen zu sehen und zu hören sein wird« (*Hör Zu* Nr. 24, 1959, S. 45), und W.R. aus Hamburg formuliert ihr beziehungsweise sein Bedauern darüber, »daß die nächste Sendung mit Dr. Grzimek erst im September sein soll, weil die Programmplanung vergessen hat, im Mai und Juni einen Platz zu reservieren« (*Hör Zu* Nr. 16, 1961, S. 109).

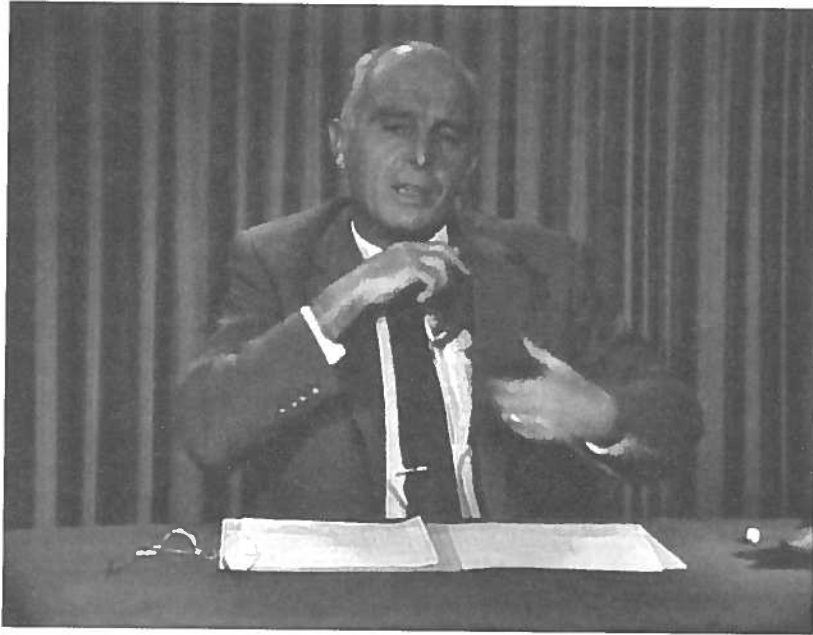
tin gesucht werde. Der Erwähnung des Frankfurter Zoos lässt sich dabei als clevere Werbestrategie verstehen und etliche Zoobesucher dürften die Tiere, über die sie im Fernsehen anekdotische Details erfahren haben, bei ihrem Rundgang eigens aufgesucht haben.

Grzimeks Studiogäste waren jedoch nicht nur ein Werbegimmick für den Zoo, sondern akzentuierten auch den Live-Charakter der Sendung und waren somit ein zentraler Bestandteil im medialen Konzept von »Ein Platz für Tiere«. ²⁶ Wurde Fernsehen in seinen Anfangsjahren live ausgestrahlt, weil technisch noch keine Möglichkeit bestand, Sendungen vorzuproduzieren, blieb der Live-Eindruck auch nach der Einführung von Magnetbandaufzeichnungen zunächst gewahrt. Zwar spielte das bundesdeutsche Fernsehen ab Ende der 1950er Jahre Sendungen vom Band ein, anfangs wurden diese Aufzeichnungen jedoch wie Live-Ausstrahlungen aufgenommen, das heißt fortlaufend und ohne Unterbrechung.²⁷ Der Eindruck von Unmittelbarkeit, der Live-Fernsehen prinzipiell zueigen ist, erfuhr in »Ein Platz für Tiere« durch Grzimeks bereits geschilderte Art der Kommentierung sowie aufgrund der fehlenden Kontrolle über die Tiere im Studio eine zusätzliche Verstärkung.

Mit ihrem unkontrollierbaren Verhalten sorgten die Tiere immer wieder für Überraschungen und stellten den geplanten Ablauf der Sendung auf die Probe. In Antizipation möglicher Reaktionen wurden im Fernsehstudio besondere Vorbereitungen für die Tierbesuche getroffen,

26 Auch »Zoo Parade« (NBC 1949-1957) und »Zoo Quest« (BBC 1954-1963) präsentierten Tiere in Live-Ausstrahlungen: Bei »Zoo Quest« handelte es sich um eine (gefilmt) Serie von David Attenborough, die jeweils über mehrere Folgen zeigte, wie ein bestimmtes Tier für den Londoner Zoo eingefangen wurde, wobei sich das entsprechende Tier am Ende der Serie im Fernsehstudio befand und den Zuschauern von dort live präsentiert wurde. In »Zoo Parade« stellte Zoodirektor Marlin Perkins gemeinsam mit Jim Hurlbut wöchentlich in einer 30-minütigen Sendung Tiere aus seinem Chicagoer Zoo vor. Schon ab 1945, als sich der Chicagoer Sender WBKB noch in seiner experimentellen Phase befand, brachte Perkins mehrfach Tiere mit ins Fernsehstudio. Ab 1949 war »Zoo Parade« dann sonntagnachmittags landesweit über NBC zu sehen, wobei ein Ü-Wagen eingesetzt wurde, so dass die Sendung direkt aus dem Zoo übertragen werden konnte. Zu »Zoo Parade« vgl. Mark Rosenthal, Carol Tauber, Edward Uhler, *The Ark in the Park: The Story of Lincoln Park Zoo*, Urbana, Chicago 2003, S. 97-105 und Chris, Cynthia, *Watching Wildlife*, Minneapolis, London 2006, S. 48ff. Grzimek bezieht sich implizit auf diese Sendereihe, wenn er sich in einem internen Schreiben vom 19.11.1956 über einen verschobenen Sendetermin beschwert und darauf hinweist, dass die Wirkung seiner Sendung durch eine mangelnde Kontinuität »sehr wesentlich beeinträchtigt« wird. Zur Untermauerung fügt er hinzu: »Ich habe gerade in Tier-Fernsehsendungen eine erhebliche Erfahrung aus den U.S.A.« (Redaktionsakten, Schriftgutarchiv des Hessischen Rundfunks).

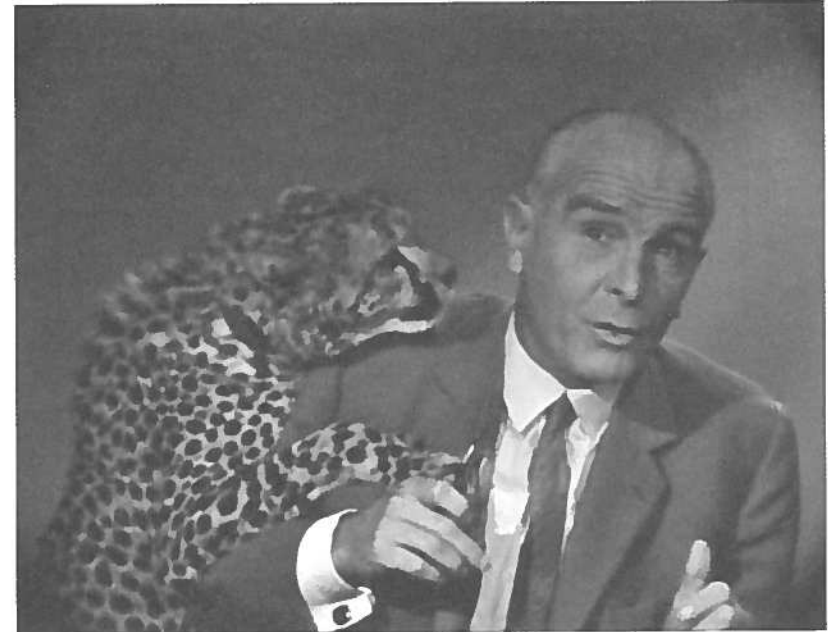
27 Zur Einführung der Magnetbandtechnik im bundesdeutschen Fernsehen vgl. Zielinski, Siegfried, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin 1986, insbesondere S. 126ff.



Zwergmanguste ›Adalbert‹ zu Gast in der Sendung vom 20.9.1961

sei es durch den Aufbau bestimmter Requisiten oder durch die bauliche Einschränkung von Schlupfwinkeln, in denen sich die Tiere verstecken konnten.²⁸ Ihr Verhalten selbst war jedoch nicht kontrollierbar, wobei sich Grzimek nur in den seltensten Fällen von seinen eigenwilligen Gästen aus dem Konzept bringen ließ. Weder hinderte ihn die Weigerung eines Faultiers, seinen Kopf in einem bestimmten Winkel zur Kamera zu drehen, daran, mit der Beschreibung der anatomischen Merkmale von Faultieren und ihres besonders beweglichen Kopfes fortzufahren (Sendung vom 16.9.1969); noch verzog er eine Miene, als ihm die Zwergmanguste ›Adalbert‹ im Laufe der Sendung mehrfach in den Ärmel krabbelte und er das Tierchen von der Schulter her aus seinem Anzug fischen musste (Sendung vom 20.9.1961). Die Erwartung derart ungeplanter Ereignisse (sowie die Frage, ob sich Grzimek durch mögliche Irritationen ablenken lässt) war

²⁸ In einem internen Schreiben vom 06.05.1959 kündigte Grzimek dem HR beispielsweise an, in der folgenden Sendung ein Buschbaby mitzubringen, und bat um ein »Studio ohne Zwischendecke, in welches sich das Buschbaby verkriechen kann«. Redaktionsakten, Schriftgutarchiv des Hessischen Rundfunks.

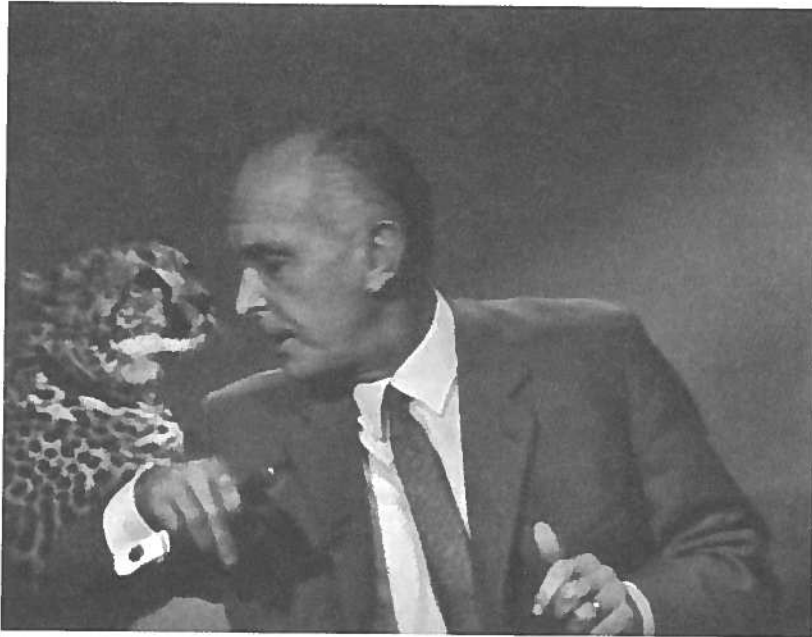


Gepard zu Gast in der Sendung vom 23.10.1963. » O Gott ...

für viele Zuschauer ebenso ein Grund, »Ein Platz für Tiere« anzuschalten, wie das Interesse an Tieren, die Möglichkeit einer Erweiterung des Wahrnehmungsraums oder die Person Grzimek.

Grzimek verstand es, die Erwartung ungeplanter Ereignisse durch seine Kommentare zusätzlich zu steigern. So weist er beispielsweise in der Sendung vom 23.10.1963 bei der Vorstellung des mitgebrachten Geparden darauf hin, dass es sich nicht um den (inzwischen verstorbenen) dressierten ›Dickhill‹ handelt. Sein Studiogast, so Grzimek, »ist nicht so ganz zahm und ich weiß nicht, was er vielleicht hier mit den Kameraleuten oder mit mir anstellt«. In einer anderen Sendung (12.4.1960) nimmt er hingegen auf das Bedauern von Fernsehzuschauern Bezug, dass ›Dickhill‹ während der gesamten Sendung unter dem Tisch geschlafen habe. Er stellt klar, dass sich das Verhalten der Tiere nicht proben lasse und dass auch nicht vorhersagbar sei, ob sie im Studio alles durcheinanderbringen. Mit dieser Bemerkung benennt Grzimek genau jenen Moment, der die spezifische Spannung von »Ein Platz für Tiere« ausmachte.

Der nicht-ganz-so-zahme Gepard sorgte mit seinem Verhalten im Übri-



... mach mir nicht den Anzug kaputt!

gen tatsächlich für Unruhe. Während der Sendung erkundete er das Fernsehstudio und beschnupperte dabei die Einrichtung, spielte mit Kabeln, biss in die Kante eines Podestes und knabberte ein Stück Teppich an. Um das Fernsehpublikum über diese Ereignisse im Studio auf dem Laufenden zu halten, wurde immer wieder der eingespielte und von Grzimek live kommentierte Filmbeitrag unterbrochen, um die von der Studiokamera aufgenommenen Bilder zu übertragen. Und so bekamen die Zuschauer auch jenen Moment zu sehen, in dem der Gepard an Grzimek hochsprang. Nach einem erschreckten »O Gott« ermahnte dieser die Raubkatze jedoch nur kurz mit den Worten »na, mach mir nicht den Anzug kaputt« und fuhr dann unbeeindruckt mit seinem Vortrag fort.

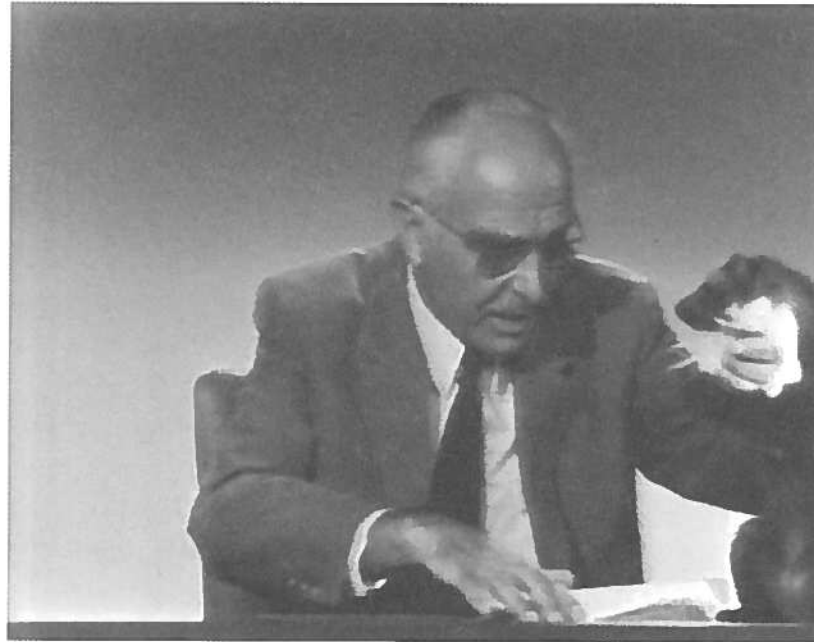
Am 18.11.1969 war es hingegen nicht Grzimeks Kommentar, der zur Erwartung einer turbulenten Sendung führte, sondern der erste Eindruck, den der Studiogast selbst von sich vermittelte. Schon während Grzimek seine Zuschauer begrüßte, wollte der mitgebrachte Marder, der auf Grzimeks Schulter saß, absolut nicht stillhalten und bereits nach einer halben Minute war deutlich, welches Temperament das Tier besitzt. Zu Grzimeks Schilderung, dass sein Studiogast zahm sei und nicht weglaufe, wenn man



Marder zu Gast in der Sendung vom 18.11.1969

mit ihm spazieren gehe, zerriss dieser den Umschlag eines Buches, das auf Grzimeks Tisch lag. Nach dieser renitenten Einführung spazierte der Marder bis zum Ende der Sendung auf Grzimeks Tische umher, biss hin und wieder in dessen Hand oder rutschte auf dem ausgebreiteten Manuskript aus. Gegen Ende begann er sich schließlich genauer für die Papiere auf dem Tisch zu interessieren und es entstand ein kurzes Gerangel, bis Grzimek ihm eine entwendete Manuskriptseite mit einem nachdrücklichen »Nun lass mal hier!« wieder abnehmen konnte.

Die Spannung, die aus der Live-Präsentation von Tieren resultierte, erhielt durch die Live-Kommentierung von eingespielten Filmbeiträgen eine zusätzliche Dimension. Während Filmaufnahmen aus Afrika, Moskau oder von der Karibischen Unterwasserwelt gezeigt wurden, war nicht nur Grzimeks Kommentar zu hören, sondern auch das jeweils mitgebrachte Tier, wobei die akusmatischen Geräusche ab und zu ein ziemliches Durcheinander vermuten ließen. So legten die hörbaren Schritte des Marders und das anhaltende Papiergeraschel während eines Filmbeitrags über Madagaskar beispielsweise ein weiteres Gerangel um Grzimeks Manuskript nahe oder war in der Sendung vom 23.10.1963 mitten in Grzimeks Bericht



»Nun lass mal hier.«

über seine Moskaureise plötzlich ein lautes Scheppern zu hören, auf das Grzimek kurz mit den Worten »diesen Krach macht hier der junge Gepard« einging. In beiden Fällen wurde die jeweilige Filmeinspielung jedoch nicht unterbrochen, um aufzuklären, was genau sich im Studio ereignet hatte. Gerade das Fehlen der Bilder war es hier, das eine besondere Spannung hervorrief und die Zuschauer erwartungsvoll auf eine Studioansicht hoffen ließ.

Es war somit nicht nur die Sichtbarkeit, sondern auch die ›Hörbarkeit‹ von ungeplanten Ereignissen, die zur Akzentuierung des Live-Charakters der Sendung beitrug. Vermittelte die Tonebene bereits aufgrund Grzimeks sprachlicher Unbeholfenheit den Eindruck von Unmittelbarkeit, so verwiesen vor allem die Hintergrundgeräusche und der akusmatische Ton auf ein Geschehen, mit dem selbst die Kamera nicht gerechnet hatte. Doch auch das bloße Jammern eines Schimpansenbabys oder das Piepsen eines Straußes, das Grzimek zum Anlass nahm, um seinen Zuschauern zu versichern, dass es sich bei diesem Geräusch nicht um eine Fehlfunktion ihres Fernsehgeräts handle, unterstreicht die unkontrollierte Unmittelbarkeit von »Ein Platz für Tiere«.

Gezähmt

Wie zentral der Live-Charakter im Konzept von »Ein Platz für Tiere« war, zeigt sich daran, dass der Eindruck einer Live-Ausstrahlung selbst dann aufrecht erhalten wurde, wenn eine vorproduzierte Folge gesendet wurde. Ab Anfang/Mitte der 1960er Jahre war es beim Hessischen Rundfunk üblich, die Sendung vorab auf Magnetband aufzuzeichnen. Dadurch konnten die lange im Voraus geplanten Sendetermine eingehalten werden, auch wenn sich Grzimek zum Zeitpunkt der Ausstrahlung auf Reisen befand. Wie bereits erwähnt, war den Sendungen nicht anzusehen, dass es sich um Vorproduktionen handelte, da sie ohne Unterbrechung aufgenommen wurden.

Es war nicht die Vorproduktion von Sendungen, die den Live-Charakter von »Ein Platz für Tiere« abschwächte, sondern die Professionalisierung der Tierfilmproduktion. Zwar setzte Grzimek in seiner Sendung schon früh Fremdmaterial ein, er präsentierte jedoch lediglich die Filmbilder, die er mit einem eigenen, live eingesprochenen Kommentar versah. Mit der Verbesserung und Vereinfachung von Tonaufnahmen kam den Originaltönen in den angekauften Filmen allerdings ein immer größerer Stellenwert zu. Um die akustische Wirkung dieser Beiträge zu erhalten, war es nicht mehr möglich, über die (stummen) Aufnahmen einfach einen eigenen Kommentar live einzusprechen. Vielmehr war eine Tonmischung notwendig, weshalb Grzimeks Kommentierung zunehmend aufgezeichnet und die Tonaufnahme dann zusammen mit dem Beitrag eingespielt wurde. Durch diese produktionstechnische Veränderung wandelte sich der Charakter der gesamten Sendung: Grzimek kommentierte nun grammatikalisch fehlerfrei, wodurch er weniger authentisch wirkte, und die von den Tieren verursachten Hintergrundgeräusche, die bisher erheblich zum Live-Eindruck der Sendung beigetragen hatten, verschwanden.

Mit dem Maß an Unmittelbarkeit veränderte sich auch die Relevanz der Tiere im Studio. Waren sie anfangs noch ein Garant für ungeplante Ereignisse und bestätigten mit ihrem unkontrollierbaren Verhalten den Live-Charakter des Fernsehens, so wurden sie im Laufe der Zeit immer stärker zum Requisite, das am Anfang der Sendung in routinierter Weise kurz in die Kamera gehalten wurde. Die Unberechenbarkeit der Tiere im Studio kam dabei kaum noch zum Tragen.

Mit zahmen Tieren im Studio gelang es Grzimek, die Fernsehzuschauer für den Schutz von Wildtieren in ihrem natürlichen Lebensraum zu mobilisieren. In dieser Konstellation findet sich ein weiteres Mal die Ver-

schränkung von Häuslichkeit und ›weiter Welt‹, die »Ein Platz für Tiere« mit seiner spezifischen Mischung aus Fremdheit und Vertrautheit so hervorragend zu bedienen verstand. Dass es trotz Grzimeks Bemühen, seinem Publikum die Faszination von freilebenden Wildtieren näherzubringen, immer wieder Zuschauer gab, die vor allem an den dressierten Tieren im Studio Gefallen fanden, verwundert dabei nicht. »Die Schimpansin Uschi benahm sich mustergültig«, begeisterte sich beispielsweise H.R. aus Hamburg, »sie stellte dem Erziehungstalent von Professor Grzimek das beste Zeugnis aus.«²⁹ Dieser Kommentar verweist darauf, dass Grzimek mit »Ein Platz für Tiere« nicht nur ein ›Fenster zur Welt‹ öffnete, sondern mit seiner »Harmlosigkeit« und »Gemütlichkeit«³⁰ auch die Bedürfnisse eines ›Heimstuben-‹Publikums zu befriedigen wusste.

29 Hör Zu Nr. 20, 1964, S. 67.

30 Engels 2003 (Anm. 23), S. 321.

Hadas A. Steiner

Für die Vögel¹

Route

Die erste zeitgenössischer britischer Architektur gewidmete Ausstellung, »Modern Architecture in England«, fand 1937 im Museum of Modern Art in New York statt. Henry-Russell Hitchcock Jr., der erst fünf Jahre zuvor in der Ausstellung »International Style« nur ein einziges Beispiel der frühen englischen Moderne gezeigt hatte, unterstrich im Katalog zu dieser Ausstellung, England sei nun hinsichtlich »moderner architektonischer Aktivität« führend in der Welt.² Sein Sinneswandel wurde dem vom Architekturbüro Tecton (gegründet 1932 von Berthold Lubetkin) entworfenen Pinguinbecken (1934) für den Londoner Zoo zugeschrieben.³ Das Becken war klein, aber es bot eine spektakuläre Inszenierung: schlanke Rampen, die über einem Wasseroval schwebten. Mit diesem Schaubecken für Pinguine, so Hitchcock, »wurde deutlich, dass England nicht nur moderne Architektur als logische zeitgenössische Bauweise akzeptiert hatte, sondern dass es dort auch Chancen für Architekturtalente der höchsten technischen und ästhetischen Erfindungsgabe gab.« Hitchcock kam dem Einwand zuvor, ein »Pinguinbecken sei nicht im richtigen Sinne Architektur«, indem er feststellte, dass die Aufgabe, »eine perfekte Kulisse für diese unglaublichen Wesen im Londoner Zoo mit seinem großen Publikum zu bauen, ein

1 [Anm. d. Hrsg.:] Ursprünglich erschienen unter dem Titel »For the Birds« in: *Grey Room*, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, Fall 2003, No. 13, S. 5-31.

2 Henry-Russell Hitchcock Jr., »Modern Architecture in England«, in: *Modern Architecture in England*, New York, Museum of Modern Art, 1937, S. 25. Das einzige Beispiel in der früheren Ausstellung war der Royal Corinthian Yacht Club (1931) von Joseph Emberton. Indem sie England praktisch fast ausschlossen, folgten Hitchcock und Johnson nur der etablierten Geschichtsschreibung der europäischen Architektur hinsichtlich der Frage, welche Länder neue originelle Architektur produzieren und wo man sich nur an diesen Beispielen orientiert. Vgl. Henry-Russell Hitchcock Jr., Philip Johnson und Lewis Mumford, *Modern Architecture-International Exhibition*, New York 1932.

3 Neben Lubetkin waren die ursprünglichen Mitglieder von Tecton Godfrey Samuel, Lindsey Drake, R.T.F. Skinner, Anthony Chitty, Michael Dugdale und Valentine Harding.