

Nepomuk Riva

# **Der König der Raubtiere**

Orientalismus, Rassismus und kulturelle Aneignung  
in Disneys Musicalwelt

UNRAST

# »Hakuna matata?« Disney-Musicals als Massenphänomen in Deutschland

## *Der König der Löwen* im Hamburger Hafen

Seit 2001 wird das Disney-Musical *Der König der Löwen* achtmal wöchentlich im Stage Theater im Hafen in Hamburg aufgeführt, nur unterbrochen durch die Corona-Pandemie. Mehr als fünfzehn Millionen Menschen haben bisher die Fabel mit der beschwerlichen Coming-of-Age Geschichte des afrikanischen Löwenjungen Simba gesehen, der aus dem Exil zurückkehrt, um seinen böartigen Onkel Scar und eine Gruppe von Hyänen zu besiegen, um das Reich seines Vaters Mufasa zurückzuerobern und sein rechtmäßiges Erbe antreten zu können. Damit ist das Stück, dessen Libretto<sup>1</sup> von den Amerikaner\*innen Irene Mecchi und Roger Allers stammt, die erfolgreichste Musicalproduktion in Deutschland und hat die Rekordspielzeit von Andrew Lloyd Webbers *Cats* in Hamburg schon lange übertroffen. Das Musical basiert auf dem Kinder-Zeichentrickfilm *Der König der Löwen* von 1994, der von der Theaterregisseurin Julie Taymor 1997 für den New Yorker Broadway adaptiert wurde. Nach *Die Schöne und das Biest* (1994) war es der zweite Zeichentrickfilm, der als Musical erfolgreich aufgeführt wurde, und der Ausgangspunkt für eine seither andauernde Strategie des Disney-Konzerns, aus populären Zeichentrickfilmen Bühnensversionen zu entwickeln. Das Programmheft suggeriert eine afrikanische Geschichte, die in einer deutschen Hafenstadt aufgeführt wird:

»Wenn über dem Hamburger Hafen die Morgensonne aufgeht und sich ihre Strahlen auf dem Elbstrom brechen, liegt seit 2001 ihr Glanz auch über dem savannengelben Dach von Hamburgs neuestem Theater. [...] Achtmal pro Woche erwacht dort unter dem riesigen Kuppeldach des spektakulären Theaterbaus die Savanne Afrikas zum Leben.« (Bombeck 2001)

---

1 Libretto ist das Textbuch eines Musiktheaterwerkes, das die Gesangs- und Dialogtexte enthält.

Das Musical erzählt jedoch keine afrikanische Geschichte. Das Stück basiert weitgehend auf der japanischen Zeichentrickfilmserie *Kimba, der weiße Löwe* (*Kimba the White Lion*) von Osamu Tezuka (1928–1989), aus der ein Großteil der Handlung, der Tiercharaktere und der visuellen Inszenierung übernommen wurde (Schweizer und Schweizer 1998, 163–179). Übernahmen von erfolgreichen Drehbüchern aus nicht-amerikanischen Ländern sind beim Disney-Konzern keine Besonderheit, aber auf den Plakaten und im Programmheft wird die Vorlage mit keinem Wort erwähnt. Anders als bei europäischen Vorlagen wurden den Erben des japanischen Autors allen Aussagen nach bislang keine Tantiemen gezahlt. Beide Werke haben ihre Tierfiguren und die afrikanische Umgebung aus der deutschen, Oscar-prämierten Tierdokumentation *Serengeti darf nicht sterben* (1959) von Bernhard und Michael Grzimeks übernommen. Das Stück steht damit auch in der Tradition eines deutschen Afrikabildes, das eine Wildnis propagiert, in der die indigenen Menschen nur stören. Reproduziert der Disney-Konzern mit diesem Stück koloniale Imaginationen und eignet sich dabei zugleich rücksichtslos die Geschichte eines asiatischen Autors an?

*Der König der Löwen* gehört zum Genre der Disney-Filme, die eine Geschichte in einer nicht-westlichen Kultur erzählen. Anders als z.B. *Das Dschungelbuch*, *Pocahontas*, *Mulan*, *Tarzan* oder *Aladdin* spielt dieser Film ausschließlich in der Tierwelt einer nicht näher bezeichneten Region Afrikas südlich der Sahara. Der Kilimandscharo, der zu Beginn des Films zu sehen ist, sowie das Lied »Hakuna Matata« mit einem Motto in Suaheli verweisen auf Ostafrika. Andere Lieder werden auf Zulu gesungen und viele musikalische Elemente stammen aus südafrikanischen Musikgenres. Die Kostüme und Masken sind dagegen westafrikanisch geprägt. Damit verstärkt der Disney-Konzern das koloniale Stereotyp, den afrikanischen Kontinent als eine einheitliche Region zu sehen.

Hinzu kommt, dass in dem dargestellten Vielvölkerstaat der Tiere, der absolutistisch von einer monarchischen Löwenfamilie beherrscht wird, im Film ein Affe namens Rafiki die priesterliche Rolle übernimmt. Ausgerechnet dieser wird anthropomorph mit einem rituellen Holzstab dargestellt, an dem Trockenkürbisse hängen, die er bei seinen Tauf- und Wahrsageritualen verwendet. In der Bühnenumfassung wird er von einer

bunt gekleideten Schamanin dargestellt, die stets von einer Schwarzen<sup>2</sup> gespielt wird. Sie praktiziert eine animistische Ahnenreligion, die an südafrikanische Sangoma-Praktiken<sup>3</sup> angelehnt ist, aber auch christliche und hinduistische Elemente enthält. Die Dialoge des Films bleiben in der Bühnenfassung weitgehend erhalten, so dass die Darstellerin mehrfach scherzhaft als »Affe« oder »Pavian« angesprochen wird – woran auch ihr Make-up erinnert. Die Nähe zwischen einem Schwarzen Menschen und einem Affen wird von der Regisseurin sogar gewünscht:

»Maintaining the absolute humanity of this character, she [Rafiki] became the only one neither wears a mask nor is in puppet form, on or off the body. Vibrant red, yellow, and blue makeup hints at the contours of a baboon's face.«<sup>4</sup> (Taymor 2017, 79)

Das am menschlichsten dargestellte Tier auf der Bühne ist damit ausgerechnet jenes, mit dem Afrikaner\*innen seit Beginn der europäischen Rassentheorien in der Neuzeit abwertend verglichen werden. Noch heute kommt es in deutschen Fußballstadien vor, dass Schwarze Spieler von gegnerischen Fans mit Affenlauten begrüßt oder mit Bananenschalen beworfen werden. Reproduziert das Musical stereotype koloniale und rassistische Vorstellungen über Schwarze und den afrikanischen Kontinent?

Die Musik, die der Brite Elton John zusammen mit dem deutsch-amerikanischen Filmkomponisten Hans Zimmer für das Werk geschrieben hat, orientiert sich an westlichen Popmusik- und Filmgenres. Zimmer kompo-

---

2 Um das gesellschaftspolitische Konzept hinter dem Begriffen »Schwarze« zu verdeutlichen, wird wie in der kritischen Rassismus-Forschung üblich der Begriff durchgängig groß geschrieben. Damit wird auf die selbstgewählte Bezeichnung Schwarzer Menschen verwiesen, die bestimmte gemeinsame Lebenserfahrungen in von *Weiß*en dominierten Gesellschaften machen (Sow 2015a).

3 Sangoma sind Heiler und Wahrsager in mehreren Kulturen des südlichen Afrikas, die nach einer Ausbildung und Initiation vom Geist eines Ahnen besessen sind, mit dessen Hilfe sie körperliche und seelische Probleme heilen können.

4 »Unter Beibehaltung der absoluten Menschlichkeit dieser Figur ist sie [Rafiki] die einzige, die weder eine Maske trägt noch eine Puppenform hat, weder am Körper noch vor sich her tragend. Die leuchtend rote, gelbe und blaue Schminke deutet die Umrisse eines Paviangesichts an.« (Übers. d. A.)

niert einen orchestralen Hollywood-Soundtrack, Elton John eingängige Popsongs und Balladen. Beide versuchen nicht, eine afrikanische Musik zur Geschichte zu schreiben, sondern bedienen sich verschiedener Genres Schwarzer Weltmusik, die auch karibische Klänge und afroamerikanische Stile umfasst. In der Musical-Version ist der südafrikanische Musiker und Produzent Lebo M stärker als in der Filmmusik beteiligt, indem er die vorhandenen Stücke um südafrikanische Chorgesänge und Percussion-Arrangements ergänzt. Bei einigen Liedern, wie z.B. zu Beginn des 2. Aktes bei »One by One«, ist nicht mehr klar, ob hier Vögel oder Schwarze Menschen auf der Bühne singen (vgl. Granger 2019). Reproduziert der Disney-Konzern mit dieser Musik die Zuschreibungen, wonach letztlich alle von Schwarzen entwickelte Musik afrikanisch sei und diese zugleich aus dem Tierreich stamme?

Dem Film wurde bereits in den 1990er-Jahren Rassismus vorgeworfen (Gooding-Williams 1995). Ein Grund war, dass die Hautfarbe des böartigen Onkels Scar dunkler war als die der königlichen Herrscherfamilie und die blutrünstigen Hyänen von Schauspieler\*innen mit afroamerikanischem und hispanischem Großstadtdialekt gesprochen wurden (Pinsky 2004, 155). Der positiv dargestellte Teil der Löwenfamilie redete dagegen akzentfreies britisches Englisch (Giroux 1999, 105–106). Diese symbolische Zuordnung von Gut und Böse wird auf der Hamburger Bühne nicht übernommen. Stattdessen hat sich eine an Hautfarben orientierte Besetzungspraxis eingebürgert, die ebenfalls nicht wertfrei ist. Der böartige Scar, Zazu und Timon sowie kleinere Nebenrollen werden mit *weißen* Darsteller\*innen<sup>5</sup> besetzt, für den guten Teil der Löwenfamilie und die anderen afrikanischen Lebewesen werden durchgängig Schwarze ausgewählt. Da alle als Tiere verkleidet und geschminkt die Bühne betreten oder Tierpuppen wie Marionetten vor sich her bewegen, ist diese Besetzungspraxis als rassifizierend zu bezeichnen. Die Darsteller\*innen werden zunächst aufgrund ihrer Hautfarbe und nicht aufgrund ihrer stimmli-

---

5 Um das gesellschaftspolitische Konzept hinter den Begriffen »Weiße« zu verdeutlichen, wird wie in der kritischen Rassismus-Forschung üblich der Begriff durchgängig kursiv geschrieben. Damit wird sowohl die Gruppe von Menschen markiert wie auch ihre normgebende Funktion und ihre Privilegien in den westlichen Gesellschaften (Sow 2015b).

chen, tänzerischen oder schauspielerischen Qualitäten ausgewählt. Zwar wird in dem Stück hin und wieder in südafrikanischen Sprachen mit Klicklauten gesungen, was Muttersprachler\*innen leichter fallen mag. Aber längst nicht alle Schwarzen auf der Bühne kommen aus Südafrika. Die Besetzungspraxis wird sogar im Programmheft offen thematisiert, in dem Kinderdarsteller\*innen mit der Formulierung »Mädchen und Jungen afrikanischer, afroamerikanischer, südeuropäischer oder asiatischer Abstammung oder Herkunft« für ein Casting gesucht werden (Bombeck 2003, 29). Die enge Verbindung von Schwarzen Darsteller\*innen und Tieren in dem Musical ist sogar von der Regisseurin bewusst getroffen worden:

»Der besondere Reiz für den Zuschauer besteht darin, die Schauspieler und Tänzer hinter den Tiercharakteren zu sehen. Er sieht Tiere und Menschen im harmonischen Einklang. Ich nenne das den ›double event‹. Die Mimik und Bewegung der Darsteller überträgt sich auf die Tier-Puppets. In der Fantasie der Zuschauer verschmelzen die Erzählebenen zu einer Einheit.« (Taymor in Bombeck 2001)

Die rassistischen Bezüge der Handlung nehmen nur wenige der etwa 1.800 Zuschauer\*innen pro Vorstellung wahr. Viele von ihnen besuchen ansonsten eher Kinofilme oder Popmusikkonzerte. Für sie ist der Besuch des Musicals ein hochwertiges Live-Erlebnis, das ihnen durch die reichhaltige Inszenierung mit Tierpuppen, Tanzchoreographien und Musik ein unvergessliches Wohlgefühl bereitet. Sie erkennen in der Geschichte zwar Bezüge zu Politik und zum Thema Rassismus. Sie bemerken aber nicht, wie diese Produktion ihr Afrikabild beeinflusst. Der Fan Friedrich (Name v. A. geändert), der das Stück seit vielen Jahren regelmäßig allein oder mit seiner Familie besucht, erklärte mir das auf folgende Weise:

»Du kannst das so übertragen auf das aktuelle politische Geschehen. Nehmen wir mal das Beispiel ›Seid bereit‹. Wenn Scar da singt, und die Hyänen lassen sich von ihm verführen. [...] Was passiert, wenn ein Verführer das Volk verführt? Er sagt ja auch: ›Macht alle mit und dann werdet ihr nie wieder hungrig sein.‹ Natürlich kannst du das auch in der Corona-Pandemie zeigen. Das kannst du auch auf einen Hitler übertragen. Der hat das im Prinzip auch gemacht. Trump ... alle! [...] Aber ich finde gerade die Hyänen auch wahnsin-