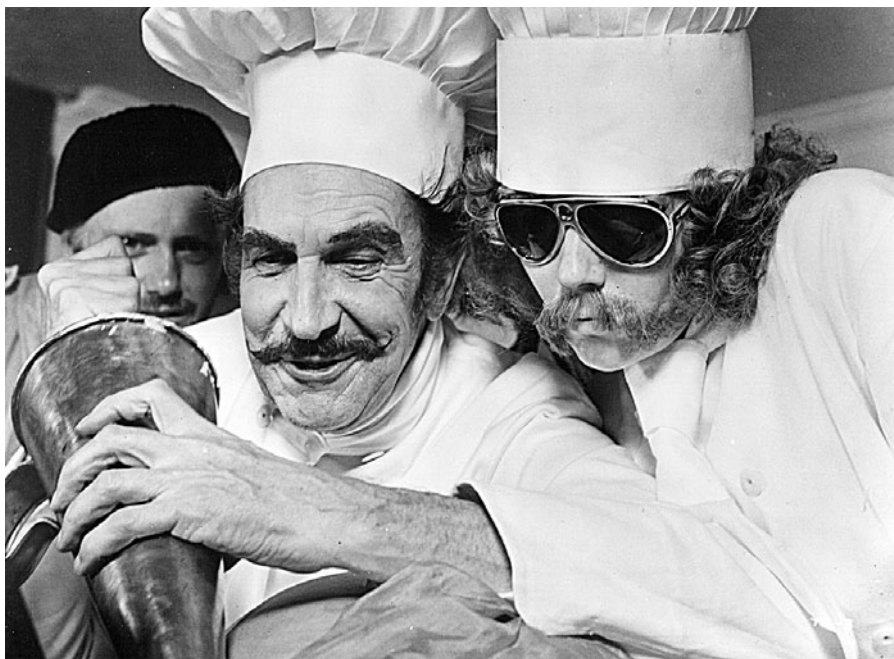




Diabolische Köche: Vincent Price und – gut getarnt – Diana Rigg in THEATRE OF BLOOD (THEATER DES GRAUENS, GB 1973, Douglas Hickox)

Christine N. Brinckmann

Unsägliche Genüsse

*On tira à la courte paille pour savoir qui
serait mangé.*

I. Die Lende

Roman Polanskis schriller, grimmiger Abenteuerfilm *PIRATES*, eine tunesisch-französische Koproduktion von 1985, endet auf einer fast idyllischen Note: In einem Rettungsboot, allein auf weiter See, sitzt der verwitterte alte Haudegen Captain Red (Walter Matthau) mit seinem mädchenhaften Begleiter, dem Schiffsjungen Frog (Cris Campion, eine Vorahnung von Brad Pitt). Red säbelt an einer gebratenen Keule, Frog hat sich hinter ihm ins Heck gelagert. Beide singen in friedlicher Eintracht „Il était un petit navire“, das Matrosenlied vom Schiffsjungen, den das Los trifft, gefressen zu werden, und der gerettet wird, da plötzlich Land in Sicht kommt. Ein, wie gesagt, idyllisches Bild, wären da nicht das Lied und ein Hai, der das Boot energisch umkreist, und wäre da nicht der Anfang des Films, auf den sich das Ende unheilvoll reimt.

Auch zu Beginn waren uns die beiden Protagonisten als Schiffbrüchige begegnet: ein kahles Floß, ein letztes zerfetztes Segel, darüber die fahle Sonne, ringsum das blaue Meer und die Dreiecksflossen des Haifischs. Captain Red liegt entkräftet am Mast, theatralisch in seiner roten verschossenen Samtjacke, das Holzbein ausgestreckt auf den Planken; am Rand, als Rückenfigur, sitzt der junge Frog und angelt. Auf den ersten Blick ist die verzweifelte Lage, sind Hunger und Durst evident.

Piratengeschichten haben ihre eigene Tradition, literarisch wie filmisch. Das Genre lebt von skurrilen Charakteren, von Grausamkeit, Exotik, extremen Ereignissen und Legenden, die sich um das Unwahrscheinliche und das Übersinnliche ranken. Doch bei aller Phantastik herrscht Realismus im Detail, vor allem dort, wo es um physische Nöte geht. Brütende Hitze, eisiger Sturm, Skorbut, Schmutz, Schweiß und Blut lassen sich sehr plastisch schildern, und in diesen Augenblicken des Taktiles gewinnen auch Essen und Trinken speziellen Wert. Die Kost des Mangels – verschimmelter Zwieback, Ratten, Kakerlaken, faules Wasser – wechselt dabei mit üppigen Gelagen, in denen Wein aus goldenen Kannen fließt, Spanferkel und Hummer sich türmen, wenn die Seeräuber

Beute gemacht haben. Für die Zuschauer, Zuhörer oder Leser wird verständlich, wie kostbar und gefährlich das Leben ist. Holzbeine und Augenklappen, Eisenhaken statt Hände verweisen auf den Tribut, den der Beruf des Seeräbers zollt, und wilde Gesichter sprechen von Anarchie und Entschlusskraft. Lange Wochen ist man auf hoher See ganz auf sich gestellt, entwickelt eine eigene Moral, die jeder für sich definiert, und innere Ressourcen zum Überleben. Abgebrühte Piraten schrecken vor nichts zurück, wenn es nötig ist, und wissen, wie man vorgeht. Kannibalismus ist in diesem Genre nicht unerhört.

Captain Red richtet sich leicht benommen auf, erkennt seine Chance und nähert sich dem Jungen von hinten mit gezücktem Säbel. Doch dieser hat Glück und weiß rasch zu reagieren. An der Angel zappelt ein winziger Fisch, den Frog dem Captain herüberschwingt. Dieser greift zu und verschlingt ihn spontan, mit Angelhaken und Schnur: ein übler Happen, der sich nicht lohnt, aber auch nicht rückgängig machen lässt. Der kleine, kühle, silbrige Fisch, der Haken, die lange Schnur, alles zusammen in der Kehle des gierigen Captain – man erlebt es fassungslos, die eigene Fassungslosigkeit gespiegelt im Gesicht des Jungen, der schließlich die Schnur kappt und sich stoisch anschickt, eine neue Angel zu basteln. Einerseits scheint die Gefahr gebannt – Red sitzt wieder am Mast und leidet unter Aufstoßen –, andererseits ist noch nichts ausgestanden, der Hunger bleibt.

Der Captain beginnt zu halluzinieren, glaubt ein Schwein grunzen zu hören, schleicht erneut zum Jungen, der am Boden kniet, um einen Nagel zum Haken zu klopfen. In der Anstrengung verrutscht seine Kleidung und entblößt die Lende, die sich pfirsichfarben, reif und glatt, wie zum Anbeißen rundet. Red beugt sich nieder, um die Zähne hineinzuschlagen, obwohl auch eine erotische Regung in Frage käme. Doch Frog gelingt es, mit heiler Haut zu entschlüpfen. Auf den Mast kann ihm der Captain nicht folgen, dank seines Holzbeins – und so weiter, bis am Horizont ein Segel auftaucht und dem Treiben ein Ende setzt. Red und Frog haben nun anderes im Sinn, die eigentliche Handlung beginnt.

Aber der Anfang bleibt uns im Kopf, trotz aller Turbulenzen, die folgen sollen. Wenn sich am Ende der Zirkel schließt und man das ebenso zirkuläre Lied vom kleinen Matrosen anstimmt – das eigentlich mit der Strophe endet: „si cette histoire vous amuse, nous allons la recommencer“, die Frog und Red aber nicht singen –, ist der unvollendete Kannibalismus plötzlich wieder sehr präsent.

Roman Polanski ist jedoch schlau genug, den Gelüsten Captain Reds nicht freien Lauf zu lassen, auch wenn seine Motive eher dramaturgischer als menschenfreundlicher Natur gewesen sein mögen. Der Regisseur, von dem Andrew Sarris sagt: „His talent is as undeniable as his intentions are dubious“ (1968, 151), hat oft genug bewiesen, dass ihm nichts heilig ist – und der weitere Verlauf von *PIRATES*, der zeigt, wie Frog auf Deck in etwas ausrutscht, das nur Durchfall sein

kann, oder wie die beiden Protagonisten in scheußlichstem Detail eine tote Ratte verzehren, sind Indiz für seine suspekten Neigungen. Mit dem Kannibalismus aber geht Polanski spielerisch und suggestiv um, nutzt ihn als Auftakt und Finale, droht mit ihm, ohne ihn konkret auszumalen oder seine assoziative Kraft zu beschneiden. Was Red und Frog weiter miteinander vorhaben, kannibalisch oder erotisch oder kombiniert, bleibt in der Schwebe. Eine enger werdende Kreisblende umschließt pittoresk und dekorativ das Boot, das in weiter Ferne treibt, bis die ganze Leinwand schwarz geworden ist.

II. Das Phänomen

Ähnlich dem Inzest, aber womöglich noch strikter, lastet auf dem Kannibalismus ein Tabu, ein Ekel, ein Grauen. Wer in unserer Gesellschaft dazu schreitet, Menschen zu verzehren, ist aus der Gemeinschaft ausgestoßen, ganz gleich, ob ihn die Not getrieben hat oder eine perverse Lust. Und wer nicht vor Gericht gestellt wird, sollte dennoch für den Rest seines Lebens an dieser Tat leiden, die unaussprechlich ist und die man nicht sühnen kann.

Je nach Tatbestand nimmt sich der Kannibalismus verschieden aus. Es ist eine Sache, ob man, von Hunger getrieben, wie ein Tier über einen Artgenossen herfällt, ihn erschlägt und verschlingt; eine andere, ob man das Opfer rituell tötet, zerteilt und verzehrt; wieder eine andere, ob man es foltert, missbraucht, ermordet und für sich zubereitet. Zu Mord und Kannibalismus tritt im letzteren Fall der Frevel der Leichenschändung. Leichen sind eigentlich Zwischenwesen, da sie zunächst noch wie Menschen aussehen, noch Menschen sind, dann allmählich, wie andere organische Materie, in Verwesung übergehen: ein Skandalon, das man den Augen entzieht, indem man sie „zur letzten Ruhe“ bestattet. Tiere dagegen sind Aas, wenn sie sterben; oder sie werden geschlachtet, als Nahrungsmittel zerteilt und frisch gehalten. Der kannibalistische Leichenschänder vermischt diese Kategorien¹ und macht sich am unheimlichsten aller Dinge zu schaffen, dem menschlichen Leichnam, als handele es sich um ein Tier. Nicht umsonst unterscheidet die englische Sprache zwischen dem *flesh* der Menschen und dem *meat* des Schlachtviehs² und zieht die Grenzen dankenswert scharf.

1 Hier ist auf die berühmte Theorie der Ethnologin Mary Douglas zu verweisen, die sie in ihrem Buch *Purity and Danger* (1966) entwickelt hat. Douglas legt dar, dass Tabus in unscharfen kulturellen Kategorien ihren Ursprung haben und dass Objekte, die nicht zweifelsfrei zugeordnet werden können, Ekel erregen.

2 Diese Aufteilung bewahrt davor, wie im Deutschen die Verbindung von „Fleischlichkeit“ mit dem Nahrungsmittel „Fleisch“ zu betonen und damit sexuelle Gelüste mit dem Kannibalismus

Wie kaum ein anderer Gräuel ist Kannibalismus geeignet, als unbewältigbare Schreckensvorstellung abgewehrt und verdrängt zu werden. Doch unter der Oberfläche des Bewusstseins kann er weiter sein Wesen treiben, sei es in Form der Angst, gefressen zu werden, sei es als Versuchung, der man selbst erliegen könnte, oder als unwillkommene Ahnung beim Essen, wenn das Fleisch rot und saftig ist. Merkwürdigerweise assoziiert man vor allem rohes Fleisch mit Kannibalismus, obwohl die Kriminalgeschichte etwas anderes lehrt.

In der Wissenschaft ist der Kannibalismus vor allem Gegenstand der Anthropologie, der Ethnologie, der Religionswissenschaft, Psychologie und Sexualpathologie. Hier geht es zum Beispiel darum, dass die Tabuisierung von Menschenfleisch der Arterhaltung dient; oder darum, wie bestimmte Gesellschaften mit dem Tabu umgehen, wie weit sie Kannibalismus verleugnen oder umschreiben. Die Religionswissenschaft untersucht die Bedeutung der Transsubstantiation, bei der Brot und Wein sich in Fleisch und Blut Christi verwandeln, das die Gläubigen in sich aufnehmen; und ebenso die Pervertierung christlicher Bräuche in Schwarzen Messen, Satanskult und Hexensabbat, bei denen Kinder geschlachtet und verspeist werden. Die Ethnologen beschreiben Vorstellungen und Bräuche bei den Indianern oder bei den Schamanen, die zum ritualisierten Genuss von Menschenopfern führen (vgl. Dadoun 1972; Eliade 1975), oder Verwandlungsriten, bei denen Männer zu Wölfen werden, die menschliche Beute reißen (vgl. z.B. Eisler 1951). Sigmund Freud entwickelte in „Totem und Tabu“ eine ähnliche Theorie über die Urhorde, die den Vater tötete und verzehrte, um sich seine Stärke anzueignen (1945 [1912/13], 171f). Ebenfalls auf Freud beruft sich die Psychoanalyse, wenn sie die orale Phase des Kindes als eine „kannibalische“ beschreibt, da es sich, in einer Mischung aus sadistischer Aggression und Libido, die Objekte seines Begehrens einverleiben will (vgl. Freud 1940 [1921], 116f). Hier setzen auch Erklärungen der Sexualpathologie zum Verhalten von Serienmördern ein, die ihre Opfer zerstückeln und konsumieren: als ein Steckenbleiben auf der oralen „kannibalistischen“ Stufe, das keine andere Sexualbeziehung zulässt. Weitere Erklärungsmuster kreisen um intrikate Persönlichkeitsstörungen, die mit der Mutterbeziehung zu tun haben, oder um Identitätsstörungen bezüglich des eigenen Geschlechts. – Doch es kann hier nicht alles aufgearbeitet werden, das mit dem realen Phänomen des Kannibalismus in Verbindung steht.

zusammenzudenken. Der Ausdruck „zum Fressen gern“ spricht diese Verbindung zwar deutlich aus; aber er fungiert als komische Übertreibung, die davor bewahrt, der Sache auf den Grund zu gehen; vgl. auch Sigmund Freud (1947 [1918], 141) zum „Liebesziel der oralen Organisation“, das sich später in „zärtlichem Schimpfen“ und in verschiedenen gängigen Sprachwendungen ausdrückt.

III. Generisches

In der kulturellen Verarbeitung ist es auffällig, wie stark das Motiv „Kannibalismus“ entweder dem Märchen vorbehalten bleibt oder zum schwarzen Humor tendiert. Oft drückt sich dies bereits in der Wortwahl aus. Spricht man von „Menschenfressern“, so signalisiert man Unernst und Kinderschrecken. Menschenfresser gehören ins Märchen, in dem sie auf wohlige Weise Furcht erregen sollen (aber die Kleinen auch in tiefe Ängste stürzen), oder in den Bereich von Comics und Animationsfilm. Dort bevölkern sie den afrikanischen Busch, wo sie sich im Baströckchen tummeln und, einen Knochen im Haar, ihren Missionar kochen. „Kannibalen“ dagegen sind viel seltener anzutreffen und schnell geeignet, traumatische Schocks auszulösen. Sie begegnen uns in authentischen Berichten über Extremzustände und Grenzerfahrungen, bei Hungersnöten und Kriegsausbreitungen oder, in der Sensationspresse, bei Reportagen über pathologische Delikte – wie sie Serienmörder vom Schlage eines Fritz Haarman oder Ed Gein begangen haben.

In der Fiktion, im Spielfilm werden oft Stoffe aus der Realität aufgegriffen: Psychothriller nutzen die Details realer Verbrechen, um sie nach Bedarf auszuschnücken und anzureichern. Man denke an die Weiterverarbeitung der Haarman-Story in *DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE* von Uli Lommel (BRD 1973) oder *DER TOTMACHER* von Romuald Karmakar (Deutschland 1995) und an die vielen Filme, die in der einen oder anderen Weise an Ed Gein anknüpfen,³ von Alfred Hitchcocks Thriller *PSYCHO* (USA 1960) über *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* von Tobe Hooper (USA 1974) bis zu *THE SILENCE OF THE LAMBS* von Jonathan Demme (USA 1991) und ihre Anschlussprodukte. Auch Kriegs- und Dokudramen greifen notorische Vorfälle auf, etwa den Kannibalismus japanischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg – wie Wu Zinius eindringlicher Antikriegsfilm *WAN ZHONG* (*ABENDGLOCKEN*, China 1986) – oder die Notsituation der Fußballmannschaft, die in den Anden abstürzte und nur überleben konnte, indem sie das Fleisch ihrer ums Leben gekommenen Kameraden verzehrte – *SURVIVE!* von Rene Cardona (Mexiko 1976) und sein Remake *ALIVE* von Fred Marshall (USA 1993). Doch es ist signifikant, wie wenig Filme dieser Art insgesamt gedreht wurden, wie stark das Kino das Tabu des Kannibalismus respektiert hat.

Anders gelagert und motiviert als Thriller und Erlebnisschocker sind Filme, die das Motiv des Kannibalismus aus Gründen der Subversion, als surreales „Kino der Grausamkeit“, als gnadenlose Dystopie oder gezielte Metapher ein-

3 Zum Serienmörder Ed Gein und seiner Verarbeitung in den Medien und im Spielfilm vgl. Farin/Schmid 1996.

setzen. Aber auch sie sind selten. Amos Vogel hat es sich in seinem 1974 erschienenen Buch *Film as a Subversive Art* zur Aufgabe gemacht, ein Kompendium filmischer Tabubrüche zu erstellen; doch das Buch enthält kein Kapitel zum Kannibalismus, obwohl es auf die Beispiele in Pier Paolo Pasolinis *PORCILE* (Italien 1968)⁴ und Jean-Luc Godards *WEEKEND* (Frankreich/Italien 1967) verweist, wenn auch an weit auseinanderliegenden Stellen (27f und 272). Offenbar war dieses Tabu zu randständig, die Verstöße zu selten, um eine eigene Kategorie zu eröffnen, auch wenn es bei Pasolini ebenso wie bei Godard sicherlich mehr unter die Haut geht als andere Schockelemente. Allerdings ist für *WEEKEND* anzumerken, dass hier dem Publikum ein Ausweg aus Grauen und Ekel angeboten wird: In der Endsequenz, als man das Kannibalen-Gericht serviert, erläutert der Koch, er habe Schweinefleisch und Geflügel beigemischt. So bleibt offen, in was seine Gäste, während die Kamera sie erfasst, gerade beißen. Nach neunzig Minuten thematischer (und formaler) Gnadenlosigkeit eine bemerkenswerte Rücksichtnahme Godards.

Inzwischen, seit Vogels Buch herauskam, ist die Zahl der Beispiele gewachsen – in dem Maße, wie die Tabubrüche im Kino zunehmen, die Zensur⁵ sich lockert –, und ein Film wie Peter Greenaways *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* (Frankreich/Niederlande 1989) markiert einen neuen Höhepunkt. Doch in diesem geschmäckerlichen und geschmacklosen Werk verliert das Subversive an Sprengkraft, weil der Film eine *tour-de-force* durch Exkreme und Obszönitäten vollführt, die uns ermüden lässt, bevor der Kannibalismus erreicht ist, und weil Greenaways psychologische Ästhetisierung Distanz zum Geschehen erzeugt. Doch der *in toto* gebratene, knusprig-braune Liebhaber und seine Dekoration aus Gemüse und Kräutern sind gleichwohl eindrucksvoll, und dass Greenaway das Wort „cannibal“ als letztes zu Gehör bringt, als eine Art Krönung, zeigt, welche Wirkung er sich von dem Motiv versprach. Wieder anders situieren sich *EATING RAOUL* von Paul Bartel (USA 1982) oder *DELICATESSEN* von Jean-Pierre Jeunet (Frankreich 1991) – Ausgeburten des schwarzen Humors, die als Kultfilme des Makabren gelten und das Menschenschlachten und Vermetzzern amüsant finden.

Abgesehen von den zuletzt erwähnten Beispielen macht nur ein Bruchteil der Spielfilme, die vom Kannibalismus handeln, ihn auch augenfällig. Fast alle begnügen sich damit, auf den Sachverhalt zu verweisen, ihn im Dialog zu streifen

4 Leider war mir Pasolinis Film nicht zugänglich. Aber er ist ausführlich bei Maurizio Viano (1993) beschrieben und mit Blick auf seinen metaphorischen Gehalt interpretiert.

5 Es ist interessant, dass der amerikanische *Production Code*, die Selbstzensur Hollywoods, den Kannibalismus nicht explizit erwähnt. Er lag wohl außerhalb der Vorstellungskraft der Zensoren – oder man wollte die Filmemacher gar nicht erst auf die Idee bringen.

oder mehr oder weniger diskret zu implizieren. Selbst *PSYCHO*, ein Film, der nicht zu den zimperlichen gehört, erlaubt es nur bei analytischer Akribie, dem Protagonisten – analog zum authentischen Vorbild Gein – zu unterstellen, er habe seine Opfer auch verspeist.⁶

Oft hat der Kannibalismus im Thriller die Funktion, hinter dem Schrecklichen, das manifest gezeigt wird, noch ein Potenzial weiterer Schrecken ahnen zu lassen, sozusagen eine Bodenlosigkeit des Furchtbaren zu eröffnen. Der moderne Thriller, der hier unerschrockener, aber auch plumper vorgeht, wenn er den Frevel direkt anspricht und inszeniert, bringt sich damit um einen subtilen Effekt, eine subkutane Resonanz und metaphysische Symbolik. Bezeichnend ist zum Beispiel, dass *THE SILENCE OF THE LAMBS* in dieser Hinsicht von seinem Anschlussprodukt *HANNIBAL* (USA 2000, Ridley Scott) übertroffen wird, in dem der Kannibale ein Gehirn brät.

Die Entscheidung vieler Regisseure, Kannibalismus lieber nur zu suggerieren, soll die emotionale Eigendynamik des Phänomens nutzen, die Imagination der Zuschauer beflügeln, und sie stärkt die erzählerische Ökonomie, da die geringste Dosierung schon viel erreicht. Sie vermeidet aber auch Gefahren, die eine allzu augenscheinliche Inszenierung für Glaubwürdigkeit und Illusion birgt, so dass visuelle Abstinenz auch weise Vorsicht bedeuten kann. Das Medium Film steht hier vor anderen Problemen als die Literatur, die nur heraufbeschwört, nicht zeigt. Neben der Gefahr, das Publikum emotional zu überfordern und in derartigen Ekel zu stürzen, dass es das Kino verlässt, besteht auch die Gefahr, dass Abwehrreaktionen einzelner Zuschauer die Vorführung stören: Lächerlichmachen einer Szene oder laute Spekulationen, welche Tricks und Requisiten wohl nötig waren, können in Filmen mit dichter Spannungskurve und intensiver Empathie alle Wirkung torpedieren. Auch geschieht es leicht, dass die Verschmelzung von Schauspieler und Rolle zerbricht, denn Essen oder Fressen ist ein sehr physischer Akt, ähnlich der Sexualität, und kann die Charakterdarstellung auf eine animalische Präsenz reduzieren. Ein Effekt, der manchmal, aber nicht immer erwünscht ist.⁷

6 Dass Hitchcocks Gedanken und Gefühle auch um kannibalische Vorstellungen kreisten, entwickelt Tania Modleski (1988) am Beispiel von *FRENY*. Dabei geht sie auf *PSYCHO* ein, unterstellt dem Protagonisten aber keinen solchen Frevel. Dagegen entwickelt Monika Spindler in ihrem Aufsatz „Die geheime Gier des Norman Bates“ (1996) eine dichte Motivkette aus Appetit, Essen, Sexualität, Ausstopfen toter Körper, offen gelassenem Verbleib der Leichen und Normans Blick aus der Küche: „Denn mit diesem Blick macht er uns zu Komplizen – lädt uns vielleicht sogar ein, an einem ganz besonderen Abendessen teilzunehmen“ (119).

7 Selbstverständlich gibt es auch filmische Situationen oder ganze Gattungen (die Pornografie), in denen die fiktionale Rolle nur Vorwand ist und es gerade um die direkte körperliche Wirkung geht.

IV. Der Sonderfall des Horrors

Horrorfilme waren im bisherigen Überblick zwar tangiert, verdienen aber eine eigene Betrachtung, wie sie auch ein eigenes Publikum anziehen, das die Angstlust und den Schauer sucht. Konkretisierungen des Schrecklichen zählen dort zur Konvention, schließlich muss das Genre seinem Namen genügen, und es ist, wie Noël Carroll (1990) einleuchtend darlegt,⁸ neben dem Schauer vor allem das Gefühl des Ekels – das andere Filme tunlichst vermeiden –, das der Horrorfilm zu erwecken sucht. Wie geschaffen, so scheint es, für alles, was mit Leichen zu tun hat. Doch es ist festzustellen, dass der Kannibalismus auch in diesem Genre – zumindest während der klassischen Periode Hollywoods – ein Randphänomen bleibt.

Zwar geht es im Horrorfilm zentral um Verstümmelung, Tötung, Gefressenwerden, doch die Täter sind typischerweise mutierte Insekten, Marswesen, Schleimklumpen, übersinnliche oder futuristische Monster aller Art, also keine Kannibalen. Untote, die ebenfalls häufig vorkommen, bilden in diesem Kreis eine ambivalente Ausnahme: durch ihre äußere Gestalt Teil der Menschheit – vor allem, wenn Schauspieler sie verkörpern –, durch ihre Vorgeschichte jedoch jenseits von ihr zu veranschlagen, da sie bereits gestorben und nicht mehr verpflichtet sind, sich wie Menschen zu benehmen. So kann man darüber streiten, ob Untote sich überhaupt als Kannibalen qualifizieren, auch wenn sie entsprechende Ängste auslösen. (Dass sie ihre eigentlichen Artgenossen verschonen, macht die Dinge noch komplizierter. Doch ob Mensch oder nicht, durchforstet man den klassischen Horrorfilm, sieht man auch die Untoten fast nie beim Mahle.) Das Frankenstein-Monster zum Beispiel tötet, aber frisst nicht; der Werwolf tötet und stillt seinen Hunger als Wolf, nicht als Mensch, und ähnlich verfahren andere Wesen der Metamorphose, die in verschiedener Gestalt auftreten können. Graf Dracula lebt zwar vom Blut seiner Opfer, verletzt sie jedoch kaum und agiert eher erotisch als kannibalisch.

Erst in der nachklassischen Zeit, in den 60er Jahren mit ihrer Lockerung der Zensur, breitet sich der Kannibalismus im Horrorfilm aus und mit ihm dessen angsterregendste Variante, der Slasher oder Splatter. Dieser ist eine Art Äquivalent zum Porno, ebenso obszön und in vielen Ländern verboten. Splatter setzen auf spezielle Zuschauer, die einen besonderen Kitzel suchen, und arbeiten mit Verdrängtem, mit Tabus und Urängsten: der Furcht vor und Lust auf Zerstückelung, der Verwechslung oder Verquickung von Sexualität mit Aggression, der Gleichsetzung von Mensch und Schlachtvieh, der Zubereitung und dem

8 Carroll stützt sich dabei auf Douglas 1966.

Verzehr von Speisen aus Menschenfleisch. Ein berüchtigtes Beispiel und eine Art Kultfilm stellt Tobe Hoopers *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (USA 1974) dar (vgl. Brinckmann 1995). Die Grundsituation – eine Gruppe Jugendlicher strandet in der Einöde, in der Menschenfresser ihr Unwesen treiben – erlaubt es, viele Stationen des Grauens zu durchlaufen. Der Film zelebriert den Exzess. Unter anderem wird ein junger Mann unter bestialischem Quieken seiner Freundin, die bereits am Fleischerhaken hängt, auf dem Schweine-Schlachtstisch zerlegt. Die Kannibalen laben sich an Wurst und Schinken; allenthalben finden sich organische Reste, vom plombierten Backenzahn bis zu Fingerknochen und unidentifizierbaren Lappen.

Splatter sind derart überzogen, dass sie zwischen Ernst und Unernst oszillieren. Leicht schlagen sie in schwarzen Humor um, schon um dem Publikum einen emotionalen Fluchtweg zu eröffnen, und wie sie tatsächlich wirken, hängt nicht zuletzt von der Persönlichkeit der Rezipienten ab: Fritz Göttler zum Beispiel attestiert dem Genre eine „erfrischende Fröhlichkeit“ (1996, 176), die es mit den (oben erwähnten) Missionarswitzen verbinde. Andererseits fungieren Splatter – wie Horrorfilme insgesamt – auch ungebrochen als Mutprobe für Teenager und andere Freunde des Mitternachtskinos, die sich dem Geschehen ganz ohne Frivolität widmen wollen.

V. Die Eingeweide

Einer der bekanntesten Filme des kannibalischen Zyklus ist George A. Romeros Horrorfilm *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (USA 1968). Diese Billigproduktion, die praktisch über Nacht zum Kultfilm wurde, verzichtet auf Schonung der Zuschauer, verzichtet aber auch darauf, eine Innenperspektive der Menschenfresser zu vermitteln. Vielmehr zeichnet sich der Film dadurch aus, dass er eigentlich keine Sympathiefiguren entwickelt: Unter den Opfern hätte einzig der junge Schwarze (Duane Jones) das Zeug zum Protagonisten, wäre er weniger eindimensional gezeichnet und stärker subjektiviert. Dennoch neigen wir dazu, pauschal für die belagerten Menschen – die Menschheit – Partei zu ergreifen und nur bedingt für die Zombies, die mehr oder weniger anonym, starrsinnig und einfältig gegen das einsame Haus anlaufen, in das sich die kleine Gruppe geflüchtet hat.

Die Belagerten haben sich zu einem Ausbruchversuch entschlossen, der daran scheitert, dass das Fluchtauto explodiert und ausbrennt. Das junge Paar, das für diese Mission volontiert hatte, kann sich nicht retten und kommt in den Flammen um. Im nächsten Augenblick sehen wir – vom Blickpunkt der Einge-

schlossenen –, wie die Monster sich über die Beute hermachen. Selbst bereits halb verfault (sie kommen ja aus den Gräbern) und, wie es scheint, partiell angefressen, beißen sie gierig in abgerissene Menscheiteile, nagen an einer Hand oder streiten sich um Eingeweide, die teils geschlurft werden, teils ins Gras gleiten. Jede Geste drückt hier ein „endlich!“ aus, eine tiefe Erleichterung, den quälenden Hunger zu stillen, und zugleich die Befürchtung, nicht satt zu werden. Man beobachtet die Zombies in einer Art paralysierter Faszination; der Impuls, sie am Essen zu hindern, sie zu unterbrechen, kommt gar nicht erst auf – richtiger scheint es, den Dingen ihren Lauf zu lassen, mögen sie noch so scheußlich sein.

Sowohl die Aufbereitung der Monster, ihre Maske, wie die Gestaltung ihrer Nahrungsmittel überspannen den Bogen der Glaubwürdigkeit und des guten Geschmacks. Die Zombies sind derart hergerichtet, dass sie komisch und schaurig zugleich wirken – schon ihre zeitlupenhafte, steifbeinige Gehweise ist eine Art Karikatur –, und die „Menscheiteile“ können ja nur, wie alle Zuschauer wissen, aus Tierkörpern oder aus der Trickkiste stammen: dass ein Schauspieler tatsächlich in eine Menschenhand beißt oder in rohes Gedärm, welcher Provenienz auch immer, ist undenkbar. Diese Beobachtung kann der Beruhigung dienen – man konzentriert sich auf die Darsteller, führt sich die Drehsituation vor Augen, um sich zu distanzieren, die Illusion kippen zu lassen und sich in die Analyse der Special Effects zu retten.

Sicherlich gibt uns NIGHT OF THE LIVING DEAD diese Möglichkeit (der krude Inszenierungsstil hilft dabei), und es darf auch nervös gelacht werden. Zugleich jedoch bleiben die grausigen Details als Vorschläge an unsere Imagination und Empathie bestehen: Wir sind gehalten, uns vorzustellen, wie sich das rohe (oder gar angesengte?) Menschenfleisch zwischen den Zähnen anfühlt und welche Befriedigung es bietet. Gerade weil die Monster so anonym sind und zwanghaft ihren Bedürfnissen folgen, reduziert sich das Interesse auf den reinen Akt des Fressens und die animalische Sättigung. Moralische Erwägungen oder Mitleid sind nicht angezeigt, und ob man Wert darauf legt oder nicht, nun weiß man, wie es ist, wenn Zombies sich gütlich tun.

Die Darstellungsweise ändert sich ein wenig in einer späteren Szene, als wir Zeuge werden, wie ein kannibalisch infiziertes Kind, ein etwa zwölfjähriges Mädchen, als Zombie wieder von den Toten aufersteht und sich über den eigenen Vater hermacht. Hier erwächst, obwohl wir das Mädchen kaum kennen, tiefes Grauen, denn wir verfolgen die Wandlung vom Töchterchen zur Untoten und beobachten, wie alle menschlichen Gesetze und Tabus ihre Geltung verlieren. Romero verfährt hier bewusst anders als zuvor: Hatte er dort im kannibalschen Akt geschwelgt, so lässt er es hier mit einem kurzen Blick bewenden, der

nur eben gestattet zu erkennen, was sich das Mädchen ausgesucht hat: einen Unterarm für den Heißhunger. Doch die frühere Stelle wirkt selbstverständlich zurück, und die Imagination tut ein Übriges. Außerdem fehlt auch hier jede weitere Psychologisierung. Die Zuschauer werden mit den blanken Fakten konfrontiert, so dass Fressen-Müssen und Gefressen-Werden als fast gleichberechtigte Notstände koexistieren: ganz anders als im Thriller, in dem die Angst vor dem Unhold alles überlagert, die Opferperspektive stets dominiert.

Romeros Film wird nachgesagt, dass er unerbittlich und nihilistisch sei und metaphorisch und politisch gelesen werden will, dass er mehr leiste als der übliche Horrorstreifen und sich tiefer ins Bewusstsein eingrabe. Steven Shaviro, der *NIGHT OF THE LIVING DEAD* einer komplexen, tiefgründigen Analyse unterzieht, sieht im Verhalten der Zombies „the rebellion of death against its capitalist appropriation [...] the zombies enact a radical refusal and destruction of value“ (1993, 84). Und: „[...] the zombies do not (in the familiar manner of 1950s horror monsters) stand for a threat to social order from without. Rather, they resonate with, and refigure, the very processes that produce and enforce social order“ (ibid., 87). Gerade weil die fiktionale Kraft des Films so fadenscheinig sei, verlängere er sich in die reale Gegenwart der Zuschauer – zum Beispiel, wenn die Rettungstrupps, die gegen die Zombies vorgehen, sich ganz ähnlich verhalten wie die Untoten, ihnen sogar in der Körpersprache gleichen. Um solchen Analogien und ihrem Sinngehalt das richtige Umfeld zu geben, bilden Romeros faktische Erzählweise und unverstellte Dramaturgie des Schocks angemessene Mittel. Doch das sind Deutungen und Wertungen, die im Nachhinein erfolgen. Während der Rezeption und wirksamer als jede politische Allegorie fungiert *NIGHT OF THE LIVING DEAD* als Horrorschock reinsten Wassers, in dem die Zuschauer testen können, wie viel sie aushalten.

VI. Das Blut

Während der Monsterfilm mit Ekel, Grusel, Schrecken und Schock operiert und häufig dank kruder Mittel besonders viel erreicht, ist sein Verwandter, der Vampirfilm, eher aristokratisch veranlagt. Er verfährt gern elegant und poetisch, mit einer kulinarischen Ästhetik und sanftem Grauen, das erotisch unter die Haut geht. Vampire sind zwar Kannibalen – soweit wir sie, wie oben ausgeführt, als Menschen betrachten –, begnügen sich jedoch mit Blut und, was noch wichtiger ist, laben sich an Lebenden. Wenn sie töten, so eher im Übermaß von Gier und Leidenschaft, und Leichen, deren Blut bereits stockt, interessieren sie nicht mehr. Für die Zuschauer ist die Tabuverletzung entsprechend geringer, und ent-

sprechend stärker involvieren uns die Filme in die Perspektive der Täter, der Untoten, die nicht anders können, als Blut zu saugen, und unter dem Fluch ihres Soseins oft unendlich leiden, so dass tiefe Melancholie sie umwölkt.

Unter den Vampirfilmen stellt Bill Gunns *GANJA AND HESS* (USA 1973) eine Besonderheit dar, da er von einem afroamerikanischen Regisseur verwirklicht wurde, der zugleich eine Fülle anderer Themen und Anliegen mit einfließen ließ: das Wesen von Sucht überhaupt, nicht nur der Sucht auf Blut („ganja“ ist ein Ausdruck für Marihuana); die Exzesse einer aktiven weiblichen Sexualität; Todeswünsche der Männer; die Identität der Schwarzen in einer weißen Kultur; die Rolle des Christentums in diesem Rahmen; die Rolle der Kunst; innovative, Hollywood-Stereotypen konterkarierende Bilder schwarzer Figuren; eine ausgefeilte afroamerikanische Ästhetik, und so weiter und so fort.⁹ Es geht also um mehr als eine neue Dracula-Variante. Der Film wurde mit kleinstem Budget produziert und verblüfft und verwirrt noch heute durch seine kühne, unebene Erzählweise, die elliptisch und inkonsequent anmutet, in vielen Sequenzen jedoch hohe Originalität und Intensität erreicht. (1973 überforderte *GANJA AND HESS* sein Publikum, wurde rasch wieder abgesetzt und später als Horror-Video verhackstückt. Heute ist ein *Restored Director's Cut* als DVD erhältlich,¹⁰ die ihn in liebevoller Ausstattung – inklusive einem durchgehend kommentierenden Dialog zwischen Schauspielern, Kameramann und Produzent – für die Filmgeschichte zu retten sucht.)

Bill Gunn, ein charismatischer Schauspieler, übernimmt selbst die Rolle des attraktiven Kunsthistorikers Dr. Meda, des ersten Opfers oder, genauer genommen, Selbstopfers der verschlungenen Handlung. Er ist von dem tief religiösen Anthropologen Dr. Hess Green (Duane Jones aus *NIGHT OF THE LIVING DEAD*), einem Vampir wider Willen, als Mitarbeiter eingestellt worden, um Forschungen über die altafrikanische Kultur der Myrthia voranzutreiben. Dass Hess bei Vorarbeiten zu diesem Projekt mit der Sucht infiziert wurde, erfährt Meda jedoch nicht. Aus einem philosophischen, sehr persönlichen Gespräch zwischen beiden, das bis in die tiefe Nacht dauert, wissen wir bereits, dass Meda suizidale Anlagen hat, und wir ahnen auch, dass Hess frisches Blut braucht. Doch wir sind nicht vorbereitet auf die Szene, die nun vor unseren Augen abläuft.

Dr. Meda sitzt, von einer ruhigen Kamera beobachtet, in der Badewanne. Wir sehen, wie er sich wäscht, in einen Handspiegel schaut, die Zahnbürste ergreift –

9 Zu Bill Gunn allgemein und seinem Film *GANJA AND HESS* vgl. Monaco 1979, 206; Diawara 1993, 9f.

10 Erschienen bei All Day Entertainment, 1998.

lauter Alltagshandlungen, die schön fotografiert sind, aber in ihrer narrativen Relevanz zunächst im Dunkeln bleiben. Er taucht die Zahnbürste in die Wanne, neigt sich herunter und schlürft das Badewasser ein, um damit zu gurgeln: ein barbarischer Akt, der allen Gesetzen der Hygiene zuwiderläuft, in einem gepflegten Bad, dessen weiße Objekte und grünblaue Fliesen ästhetisch schimmern. Meda steigt heraus, wobei er wie beiläufig einen Revolver mitnimmt, der auf dem hinteren Rand der Wanne lag. Er präsentiert seinen schlanken goldbraunen Körper frontal im Spiegel, zieht Bilanz; dann erfasst ihn die Kamera von der Seite, durch zwei Kerzenleuchter und einen Blumenstrauß hindurch, dessen üppiges Gelb, Rot, Grün die dunkle Haut vollends zum Glühen bringt.¹¹ Meda richtet die Waffe gegen sich und drückt ab, stürzt auf die Fliesen, und eine Blutlache breitet sich zähflüssig und komplementärfarbig wie ein Actionpainting um seinen Körper aus. Die Kamera kreist um die eigene Achse. Inzwischen ist Hess im Spiegel sichtbar geworden; er beugt sich zu Meda herunter, der nun leblos daliegt, und beginnt sanft und sorgfältig das Blut aufzulecken, das immer noch nachquillt. Eine vampirische Mahlzeit, wie wir begreifen, die sozusagen frei Haus geliefert wurde und ohne Schuld, ohne Mord genossen werden darf.

Die Phasen dieser Sequenz gehören eng und rasant zusammen. Sie bilden eine Kette von Schrecken, die mit einem nackten Mann in der Wanne beginnen, im Suizid explodieren und kannibalistisch im Blut enden – womit auch die seltsame emotionale Beziehung zwischen den beiden Forschern unwiderruflich beendet scheint. Sie löst sich allerdings nicht wirklich: Später wird Medas Witwe Ganja – Titelfigur des Films – die Geliebte von Hess werden (in Erfüllung der Männerphantasie, eine Frau zu teilen). Und auch Hess wird den Tod suchen und „the first recorded vampirean suicide“ (Monaco 1979, 206) begehen. Doch dies nur nebenbei.

Für das momentane Zuschauererlebnis relevanter ist eine andere Parallele im Verhalten der beiden Männer: In der ersten wie in der letzten Phase sind wir jeweils gehalten, ein ähnliches Niederbeugen und Einschlürfen mitzuvollziehen – zuerst das dünne, seifige Badewasser, dann das sämige menschliche Blut, und es fragt sich, was schlimmer ist. Das erste Mal trifft uns schutzlos, während wir eine friedliche Badeszene zu betrachten glauben (erst retrospektiv wird klar, dass Meda ein Todgeweihter ist, bei dem sich Hygiene erübrigt). Das zweite Mal

11 Der Kameramann, James Hinton, erläutert im Kommentar der DVD seinen besonderen Anspruch, die verschiedenen Braun-, Schwarz- und Goldtöne der afroamerikanischen Schauspieler attraktiv auszuleuchten, um „a diversity of tonality“ zu erreichen – eine Ausleuchtung, wie sie bislang nicht üblich war. Vielmehr gab es in Hollywood wenig Bemühungen, Schwarze in ihren unterschiedlichen Teints ins Bild zu setzen; man begnügte sich allenfalls damit, sie etwas aufzuhellen, damit sie bei der für Weiße erprobten Beleuchtungspraxis nicht als reine Silhouetten zu sehen waren; vgl. auch Dyer 1997, 89ff.

geht tiefer, umfasst vampirische Nekrophilie – eine, wie gesagt, seltene Ausnahme –, und der Film erspart uns keine Details: Hess muss auf alle Viere herunter wie ein Tier, sein Bart taucht in die Lache mit ein, und man spürt förmlich, wie das Blut auf den Kacheln stockt und kalt wird. In der Folge beider Vorgänge, im Kontrast der Flüssigkeiten, erhöht sich die Empathie der Zuschauer und macht das Verhalten von Hess umso schrecklicher. Auch Kerzen, Blumen, Heiligenbilder, rotierende Kamera und schwelgerische Farben (sowie die Blues-Musik, die schon früher eingesetzt hat) können nicht mildern, dass wir das Blut im Mund zu schmecken meinen.

Für die ZuschauerInnen von 1973 sei das Verhalten Medas anstößiger gewesen als der Vampirismus von Hess – jedenfalls berichtet der Kommentar auf der DVD von entsprechenden Kundgaben des Publikums: möglicherweise, weil der Schluck aus der Wanne mit den Konventionen des Alltags bricht, während der Vampirismus ein Genre definiert, das fiktional und fantastisch ist. Doch vielleicht war das Publikum auch im Entsetzen über Selbstmord, Blut und Verzehr so erstarrt, dass es keine Zwischenrufe mehr zustande brachte, während die empörte Verblüffung über Medas Tun sich sofort Bahn brach. Oder man wurde still, weil der Zuschauerimpuls, das Tun der Charaktere zu bewerten, einer tiefergehenden Empathie gewichen war, oder aber, weil sich unterschwellig eigene Vampirsgelüste ins fiktionale Geschehen mischten. Selbst dem Schauspieler Duane Jones war es ein Problem – wie wiederum der DVD-Kommentar berichtet –, sich den Anweisungen des Drehbuchs zu fügen und das „Blut“ aufzulecken; seine fiktionale Imagination war offenbar so stark, dass er sich vor dem Tomatensaft ekelte, als handle es sich um echtes Blut.

VI. Drei Hände

Jim Jarmuschs *DEAD MAN* von 1995 ist ein vertrackter poetischer Schwarzweißfilm, der sich wie ein Traum anfühlt, ohne als Traum ausgewiesen zu sein, oder auch retrospektiv, aus der Warte des sterbenden Protagonisten, erzählt sein könnte, ohne als letzte Rückschau deklariert zu werden. Er hat die Eigenschaften, die einer solchen Bewusstseinslage entsprechen: klar und verworren zugleich, lyrisch und verstörend, hyperreal und metaphorisch. Am Schluss gleitet William Blake (Johnny Depp) in einem Indianerkanu aufs weite Meer hinaus, umgeben von Blumen und Kultobjekten. Schon früh im Film verwundet durch eine Kugel, die zu nahe am Herzen steckt, als dass man ihn operieren könnte, trifft ihn kurz vor dem Ziel ein zweites Geschoss. Sein Freund, der Indianer Nobody (Gary Farmer), erachtet ihn schon lange als tot, auch wenn mit Blake

noch viel geschieht und er weite Distanzen überwindet, bis er die Westküste, den Ozean erreicht und stirbt.

Kannibalismus ist in diesem Film marginal, jedenfalls was die Zeit auf der Leinwand oder die Dialoge angeht. Aber gerade die lakonische und beiläufige Art, in der dieser Akt gezeigt wird, verleiht ihm seine Eindringlichkeit, seine Resonanz und seinen Sinngehalt. *DEAD MAN* zehrt vom Figuren- und Situationeninventar des Western, ohne das Genre zu erfüllen. Er nutzt es einerseits für seine Zwecke, denn das erlaubt ein dichtes Erzählen ohne lange Erläuterungen; andererseits ist der Film als Kommentar zu lesen, als Revision, die thematisiert, was im traditionellen Western eher verschwiegen, beschönigt oder verschoben wird. So ist die Idylle der frühen Frontier-Zivilisation bei Jarmusch ein kapitalistischer Alptraum, bei dem Habgier und Exzentrik ihre Blüten treiben bis zur Unerträglichkeit, und die Wildnis ein ambivalenter Ort, verstörend schön, aber erstarrt fotografiert, in dem niemand sich wohlfühlt, auch wenn sich manche Figuren zurechtfinden.¹²

Die für uns relevante Stelle ereignet sich eher spät in der Handlung. Der Kopfgeldjäger Cole Wilson (Lance Henriksen) ist engagiert worden, um den flüchtigen William Blake zur Strecke zu bringen, der den Sohn des Fabrikbesitzers erschossen haben soll. Schon länger verfolgt er dessen Fährte, gemeinsam mit zwei Kollegen, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Ein blutjunger Schwarzer, Johnny „The Kid“ Pickett (Eugene Byrd), ist noch neugierig und beeindruckbar, auch wenn er ebenso gewissenlos und brutal zu werden verspricht wie die andern. Conway Twill (Michael Wincott), „a real good killer“, leidet unter zwanghaftem Quasseln und Tratschen, während Cole jede Unterhaltung hasst und am liebsten für sich bleibt. Cole sieht aus wie ein neurotischer General Custer mit schulterlangem Blondhaar, Silberknöpfen und Armeestiefeln, Conway dagegen wie ein verlauster alter Trapper, und Johnny gefällt sich im schmucken Fantasiekostüm. Als Conway den Jungen überreden will, den unheimlichen Cole zu erschlagen, erläutert er dessen Vergangenheit mit plastischen Worten: „He fucked his parents...“ – „Both of them?“ – „Mother, father: parents. Both of them... After he killed them, he cooked them up and ate them... He fucked ‘em, he cooked ‘em up, he ate ‘em.“ Aber Johnny zaudert. Später erschießt ihn Cole ohne besonderen Grund; die Kopfgeldjäger ziehen zu zweit weiter.

Doch der eigentliche Effekt steht noch aus. Sie reiten hintereinander durch den Wald. Conway schwätzt haltlos vor sich hin, beschreibt seine Vorfahren

12 Eine genaue Analyse des Films und insbesondere seiner Beziehung zum Western und zum amerikanischen Kapitalismus findet sich in Jonathan Rosenbaums elegantem BFI-Büchlein *DEAD MAN* (2000).



Abb.1 *Drei Hände ...*

im Campingsessel¹³ am Lagerfeuer sitzt; sein Pferd steht malerisch hinter ihm im Wald. Cole nagt an etwas, das wie ein gebratenes Kaninchen aussieht, greift sich zwischen die schneeweißen Zähne, spuckt Knöchelchen aus, leckt sich die Finger. Erst als er das Stück ein wenig dreht, pendelt plötzlich eine schlaaffe Hand nach unten, die bereits ziemlich zerrupft und zernagt aussieht, und hebt sich für einen kurzen Moment deutlich ab: Die Schwarzweißfotografie entmaterialisiert zwar das Fleisch zu einem hellen Objekt, aber betont auch die Umrisse (Abb. 1). Jarmusch lässt uns Zeit, fordert uns durch die Dauer der Einstellung auf zu warten, bis visuelle Gewissheit herrscht. Besonders beunruhigend wirkt sich aus, dass nun drei Hände im Bild sind, alle etwa identisch groß. Außerdem brät am Spieß noch ein größeres Stück, das nicht näher gezeigt wird.

Cole, der Menschenjäger, hat die Spezies erlegt, auf die er sich versteht, auch wenn er sich im Exemplar vergreift. Doch auch dies hat Methode. Nicht die Eingeborenen erweisen sich in diesem Film als Kannibalen, sondern der weiße Erfüllungsgehilfe des Kapitalisten, der seinen weißen Kollegen/Konkurrenten erschießt, weil der ihn stört und um ihn pragmatisch zu fressen. Es ist eine Tat ganz frei von Erotik und humanem Gefühl (hätte er den schwarzen Jungen gebraten, sähe die Sache anders aus). Gerade diese Eindimensionalität gibt dem kannibalischen Akt seine metaphorische Note, als Illustration des kapitalistischen Prinzips *homo homini lupus* und als Beispiel für die Irrationalität und Kälte einer Gesellschaft, die aus den Fugen geraten ist.

Coles Lagerfeuer ist das letzte in einer langen Reihe. Lagerfeuer bilden ein Motiv, das den Film durchzieht, und sie erfüllen alle Register zwischen unheimlich und heimelig, wecken Assoziationen zum heimischen Herd, um den sich die Familie nach Feierabend schart, und zum Verlöschen des Lebens, das nur noch so lange flackert, wie das Feuer brennt. Jarmusch knüpft mit all diesen Situatio-

und möchte im Gegenzug etwas über Coles Familie hören – ein heikles Thema, wie wir wissen. Aber die Leinwand wird dunkel (Jarmusch gliedert seine Narration durch Schwarzfilm), die Szene scheint beendet. Dann fällt ein Schuss, noch ohne Bild. Aus der Schwärze zoomt Jarmusch auf Cole, der einsam, aber behaglich

13 Rosenbaum (2000) liest *DEAD MAN* auch als Kommentar zur amerikanischen *Counterculture*; der „Campingsessel“, der ja schlecht ins 19. Jahrhundert und aufs Pferd passt, wäre ein weiteres Indiz für diese Interpretation.

nen, die er variantenreich und poetisch ausarbeitet, an das klassische Western-Genre an, in dem das Lagerfeuer ein Topos ist, sei es als Ort des tückischen Überfallenwerdens, sei es als bekömmliche Rast bei Bohnen und Kaffee oder als Schauplatz tiefer Gespräche von Mann zu Mann. Man kann sich bei diesen Filmen fragen, ob es im Wilden Westen wirklich nur Bohnen zu essen gab und ob Überfälle nicht auch kannibalistisch (oder sexuell) motiviert gewesen sein mögen. Doch die wenigsten klassischen Western gehen über verhaltene Andeutungen hinaus. Eine der berühmtesten authentischen Tragödien weißer Siedler auf dem Weg nach Westen, die Hungersnot am Donnerpass, die einen im Schnee stecken gebliebenen Treck zum Kannibalismus zwang, ist im Westerngenre nicht behandelt worden, wohl weil sie zu grässlich war und den Mythos störte.¹⁴

Jarmusch hat seinen Film mit den vielfältigsten Todessymbolen und Tötungen bestückt – kaum eine Minute, in der kein Verweis erginge, sei es durch Objekte – Knochen und Schädel, Särge, tote Tiere, der skeletthaft erstarrte Wald –, sei es durch Worte im Dialog oder manifeste Taten der Figuren. Die kannibalische Szene ist eingebettet in eine reiche Textur des Tötens. Motive und Tatbestände gibt es genug: Selbstjustiz, Rachedelikt, Notwehr, Habgier, Duell, Genozid, unkontrollierte Aggression, Hunger, Überlebenskampf, Imponiergehabe, Jagdinstinkt, Auftragsmord, Blutgier, Grausamkeit, Abstumpfung und Menschenverachtung. Im Reigen dieser Motive bildet der Kannibalismus nur ein kleines Element, aber eines der schlimmsten, das uns noch lange heimsuchen und den Lagerfeuern im Western die Unschuld nehmen kann.

Für Hilfe und Hinweise danke ich Philipp Brunner, Matthias Brütsch, Thomas Christen, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Uwe Lützen und Sandra Walser.

Literatur

- Brinckmann, Christine N. (1995) Zur Intensität der Gewalt im Film. In: *Gewalt: Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. v. Paul Hugger & Ulrich Stadler. Zürich: Unionsverlag, S. 126–146.
- Buscombe, Edward (1993) *The BFI Companion to the Western*. New edition. London: BFI.
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge.

¹⁴ Vgl. das Stichwort „Donner party“ bei Buscombe (1993, 111f). Hier wird als einzige Verfilmung des Stoffes ein Fernsehspiel erwähnt.

- Dadoun, Roger (1972) Der Fetischismus im Horrorfilm. In: *Objekte des Fetischismus*. Hrsg. v. Jean-Bertrand Pontalis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 337–370.
- Diawara, Manthia (1993) Black American Cinema: The New Realism. In: *Black American Cinema*. Hrsg. v. Manthia Diawara. New York/London: Routledge & Kegan Paul, S. 3–25.
- Douglas, Mary (1966) *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. New York: Praeger.
- Dyer, Richard (1997) *White*. London/New York: Routledge.
- Eisler, Robert (1951) *Man into Wolf: An Anthropological Interpretation of Sadism, Masochism and Lycanthrophy*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Eliade, Mircea (1975) *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Farin, Michael / Hans Schmid (Hrsg.) (1996) *Ed Gein: A Quiet Man*. München: Belleville.
- Freud, Sigmund (1940) Massenpsychologie und Ichanalyse [1921]. In: *Gesammelte Werke*. Bd. XIII. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 73–161.
- (1947) Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [1918]. In: *Gesammelte Werke*. Bd. XII. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 29–57.
- (1945) Totem und Tabu [1912/13]. In: *Gesammelte Werke*. Bd. IX. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Göttler, Fritz (1996) Ab nach Texas. In: Farin/Schmid 1996, S. 175–179.
- Modleski, Tania (1988) *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York/London: Methuen.
- Monaco, James (1979) *American Film Now. The People, the Power, the Money, the Movies*. New York/London/Scarborough: Plume.
- Rosenbaum, Jonathan (2000) *Dead Man*. London: BFI.
- Sarris, Andrew (1968) *The American Cinema, Directors and Directions 1929–1968*. New York: Dutton.
- Shaviro, Steven (1993) *The Cinematic Body*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Spindler, Monika (1996) Die geheime Gier des Norman Bates. In: Farin/Schmid 1996, S. 115–119.
- Viano, Maurizio (1993) *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press.
- Vogel, Amos (1974) *Film as a Subversive Art*. New York: Random House.
- [Dt. Ausgabe: *Film als subversive Kunst*. St. Andrä-Wördern: Hannibal 1997.]